ANALIZE LITERARE pentru LICEU

George Călinescu • Boris Cazacu • Pompiliu Constantinescu • Zoe Dumitrescu-Buşulenga • Constantin Ciopraga • Fănică N. Gheroghe • Emil Giurgiu • Eugen Lovinescu • Constantin Noica • Nicolae Manolescu • Dumitru Micu • Alexandru Paleologu • Perpessicius • Monica Pillat • Alexandru Piru • Ion Rotaru • Gheorghe Ursu • Mihai Vânturache • Tudor Vianu • G. H. Tohăneanu

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZE LITERARE pentru LICEU

Antologie realizată în redacţie

Editura Junior Club
Bucureşti, 1994

Scanned with OKEN Scanner

Editor: MARIETA NICOLAU PLĂMĂDEALĂ
Tehnoredactor: DANIELA SANDU

Toate drepturile asupra prezentei ediţii aparţin editurii Junior Club, Bucureşti, Piaţa Presei Libere, nr.1, sector 1, of. poştal nr.33, tel. 6176020/2168

ISBN 973-95771-8-0

Scanned with OKEN Scanner

Locul limbii române între limbile romanice

Asemănările dintre vechea limbă indiană şi limbile latină, greacă, slavă, germană etc. au dus la concluzia existenţei unei limbi comune în perioada comunei primitive, în urmă cu mai multe mii de ani. Această limbă numită convenţional **indo-europeană** stă la baza majorităţii limbilor vorbite azi în Europa.

Din familia limbilor indo-europene fac parte următoarele grupuri de limbi: **romanice** (evoluate din limba latină), **germanice, slave, celtice, baltice, indiene** şi **iraniene** — ca şi limbile *greacă, albaneză* şi *armeană*.

Din grupul limbilor romanice fac parte: **portugheza, spaniola, catalana** (în Catalonia, provincie spaniolă cu centrul la Barcelona), **franceza, provensala** (în sudul Franţei), **italiana, sarda** (în Sardinia), **retoromana** (cu grupările dialectale: *romanşa, ladina dolomitica, friulana* — în sud-estul Elveţiei) şi **româna**. Limbile romanice se întind pe un teritoriu vast de-a lungul Mediteranei, din Peninsula Iberică până la Marea Neagră. *Limba română e cea mai orientală dintre limbile romanice.*

Grupul de limbi romanice are la bază limba latină. În urma cuceririlor romane au apărut popoare şi limbi noi. Din amestecul romanilor cu *iberii* s-au format popoarele şi limbile *spaniolă* şi *portugheză*; din amestecul cu *galii* s-au format poporul şi limba *franceză*. Din amestecul coloniştilor romani cu *dacii* s-au format poporul şi limba *română*.

Limba latină a evoluat diferenţiat, în forme specifice, date de condiţiile sociale şi istorice, de limba fiecărui popor cucerit. Între limbile din grupul romanic sunt deosebiri mari, totuşi structura gramaticală şi o bună parte din vocabular sunt asemănătoare. Spre exemplificare, iată forma luată de două cuvinte din limba latină în diversele limbi ale grupului romanic:

latină	**florem**	**aurum**
română:	*floare*	*aur*
italiană:	*fiore*	*oro*
spaniolă:	*fluor*	*oro*

Scanned with OKEN Scanner

franceză	*fleur*	*or*
romanşă:	*flur*	*or*
provensală:	*flor*	*aur*

Gradul de înrudire între limbile romanice se poate observa şi din următorul text reprodus în mai multe limbi:

Lb. română: *Soarele zice: „Pe mine mă cheamă soare, eu luminez foarte tare...“*
Lb. spaniolă: *El sol dice: „Mi nombre es sol, brillo mucho...“*
Lb. franceză: *Le soleil dit: „Je m'appelle soleil, je suis très brillant...“*
Lb. italiană: *Il sole dice: „Io mi chiamo sole, sono molto lucente...“*

Perioada şi teritoriul de formare a limbii române

Peninsula Balcanică a fost cucerită de romani în ultimele secole înaintea erei noastre. În primul secol al erei noastre, romanii trec şi în nordul Dunării şi reuşesc să cucerească întreaga Dacie în anul 106. *Cu timpul, atât în sudul cât şi în nordul Dunării, romanii asimilează popoarele cucerite, iar limba latină este însuşită de băştinaşi*. Romanizarea geto-dacilor din regiunea carpato-dunăreană se face în mod lent şi se încheie prin secolele VI—VII. Slavii veniţi în această perioadă sunt în bună măsură asimilaţi. „Aşezarea slavilor şi bulgarilor la sud de Dunăre (secolul al VII-lea e.n.) [...] a provocat fragmentarea romanităţii dunărene în mai multe grupuri, dintre care important pentru noi este cel de la nord de Dunăre, până la Carpaţii nordici.“

Din contopirea daco-geţilor cu romanii se naşte poporul român, care moşteneşte tradiţiile străvechi de cultură şi civilizaţie dace şi romane, dar îşi însuşeşte limba vorbită de romani, limba latină.

Ca şi alte popoare băştinaşe din diferite provincii romane, daco-geţii îşi însuşesc limba latină, dar, în acelaşi timp, o şi transformă în funcţie de trăsăturile specifice limbii lor.

Procesul de constituire a unei limbi romanice cu o structură specifică se desfăşoară de-a lungul veacurilor şi se încheie, într-o primă etapă a formării limbii române, prin secolele VI — VII. „În plin proces de formare, în secolele VII — VIII, limba română a primit un aport însemnat de cuvinte slave, desăvârşindu-şi trăsăturile caracteristice într-un proces de asemenea îndelungat (secolele VII — IX).“

Faptul că poporul daco-get a rezistat o perioadă îndelungată unor cuceritori temuţi cum erau romanii dovedeşte o unitate organizatorică şi o forţă economică puternică, ce n-au putut fi înfrânte decât după cucerirea cetăţilor dace din Transilvania. Cu toate că romanizarea dacilor s-a înfăptuit pe întreg teritoriul Daciei şi mai ales în Oltenia, Banat şi Transilvania, poporul şi limba română şi-

Scanned with OKEN Scanner

au avut centrul politic, cultural şi administrativ în Transilvania de azi.

Elementele constitutive ale limbii române

Limba latină care s-a impus în provinciile romane era o limbă populară, folosită în armată, administraţie şi comerţ, deosebită prin unele particularităţi atât de limba cultă (scrisă) cât şi de limba rurală. *Caracterul analitic* al limbii latine populare a fost moştenit şi de limba română.

Elementele constitutive ale limbii române: **sistemul fonetic, structura gramaticală**; *cea mai mare parte a* **fondului lexical principal** *şi a* **vocabularului activ** *sunt de origine latină.*

Perioada de trecere de la limba latină populară la limba română se caracterizează prin existenţa unor **legi fonetice** care, în anumite condiţii, au transformat unele sunete ale cuvintelor latine.

Unele din aceste legi au un caracter general. Astfel, întotdeauna consoana „**l**", aflată între două vocale, s-a transformat în „**r**", *în cuvintele de origine latină*: *gula* a devenit *gura*, *sale — sare*, *dolus — dor*, *mola — moară*, *sole — soare* etc. Această lege fonetică generală nu a acţionat asupra cuvintelor slave din limba noastră (*boală*, *fală*, *milă*, *silă* — unde **l** intervocalic nu s-a transformat în **r** —), *dovadă că în perioada convieţuirii cu slavii legile fonetice principale ale transformării limbii latine în limba română şi-au încheiat activitatea şi că limba română, sub aspectul legilor fonetice, era formată.*

În unele regiuni au acţionat *legi fonetice speciale sau regionale*. Aşa este **rotacismul**, adică trecerea consoanei „**n**", aflată între două vocale, în „**r**", *în cuvintele de origine latină*: bene a luat forma *bire*, apoi *bine*; *anima* a trecut prin forma *irema*, ca să ajungă la *inimă* etc.

Iată alte câteva legi fonetice generale care au acţionat în perioada transformării limbii latine în limba română.

Vocale

1. Vocala **a** accentuată din latina populară, urmată de **n**, **n** + consoană sau **m** + consoană, s-a transformat în **â**:

blandus	blând
campus	câmp

2. Vocala **e** urmată de consoana **n** a dat **i**:

bene	bine
dentem	dinte

3. Vocala **e** accentuată (deschisă) a trecut în diftongul **ie**:

pectus	piept

Scanned with OKEN Scanner

pellis	piele

4. Vocala **o** accentuată urmată în silaba următoare de **a** sau **e** a trecut în diftongul **oa**:

rota	roată
sole	soare

Consoane

1. Consoana **h**, la începutul cuvintelor, a căzut:

homo	om
herba	iarbă

2. Au dispărut consoanele finale:

caput	cap
dolus	dor

3. Grupurile **ct**, **cs**, **gn** s-au transformat în **pt**, **ps**, **mn**:

lacte	lapte
coxa	coapsă
lignum	lemn

Limba română a moştenit **sistemul morfologic** *al limbii latine populare.* Astfel, limba română a moştenit din limba latină cele trei declinări, genurile gramaticale — masculin, feminin şi neutru, adjectivul cu gradele lui de comparaţie, articolul şi pronumele. S-a păstrat numeralul de la unu la zece. Pentru formele compuse s-au găsit forme noi, specifice limbii române: materialul este latin, dar modelul de numărare este slav — unu spre zece (unsprezece).

Numai numeralul *sută* este slav.

Verbul a păstrat cele patru conjugări ale limbii latine: conjugarea I *laudo — laudare*: a lăuda — lăudare; conjugarea II *video — videre*: a vedea — vedere; conjugarea III *facio — facere*: a face — facere; conjugarea IV *venio — venire*; a veni — venire.

Adverbele, prepoziţiile şi conjuncţiile, cu puţine excepţii, sunt, de asemenea, de origine latină.

Sintaxa *limbii noastre menţine caracteristicile sintaxei latine populare.*

Spre deosebire de latina clasică, care avea structuri sintetice, unde un cuvânt putea exprima raporturi multiple, latina populară reda ideea analitic, arătând elementele ei componente, fapt ce s-a menţinut şi în limba română. Reducerea propoziţiilor subordonate în favoarea celor coordonate, concordanţa şi simplificarea timpurilor, tendinţa de a înlocui infinitivul cu conjunctivul sunt caracteristici ale latinei populare preluate şi dezvoltate de sintaxa limbii române.

Influenţa slavă în structura gramaticală o constatăm prin prezenţa vocativului feminin în **o** (fetiţo, Mario, Ano) şi probabil, prin menţinerea

Scanned with OKEN Scanner

genului neutru existent în limba latină şi dispărut în celelalte limbi romanice, dar puternic prezent în toate limbile slave.

De asemenea, sistemul latin de formare a cuvintelor prin derivare a fost completat cu multe sufixe şi prefixe slave, din care unele contribuie, în mare măsură, la formarea de cuvinte noi, cum sunt: *răs-* (răstimp, răsfoiesc); *ne-* (nedrept, nesupus); *-ean* (sătean, oltean); *-işte* (cânepişte, porumbişte); *-iş* (frunziş, pietriş); *-iţă* (copiliţă, cheiţă) etc.

Vocabularul limbii române, pe lângă cuvintele de origine latină, cuprinde un important număr de cuvinte slave, precum şi un mare număr de elemente de origine franceză şi un număr mai redus de cuvinte maghiare, greceşti, turceşti, germane, ruseşti etc.

Limba locuitorilor băştinaşi, a dacilor, n-a lăsat decât un mic număr de cuvinte în vocabularul limbii române — de exemplu: *abur, barză, brad, brâu, buză, ceafă, căciulă, copac, grumaz, măgură, mânz, moş, pârâu, sâmbure, strungă, vatră, viezure* etc. — şi câteva toponimice: *Ampoi, Argeş, Criş, Mureş, Someş, Tisa, Prut, Siret, Turda* (*Tur* — nume de localitate — şi *dava* — cetate).

În funcţie de împrejurări istorice, politice şi sociale, în vocabularul limbii noastre au intrat multe cuvinte cu o existenţă trecătoare. În perioada feudală, când administraţia de stat şi bisericească, precum şi unele aspecte ale vieţii sociale erau organizate după modelul popoarelor vecine de limbă slavă, în vorbire au intrat multe cuvinte slave care acum nu se mai folosesc. În perioada dominaţiei turceşti şi a domniilor fanariote se întrebuinţau multe cuvinte de origine turcească sau grecească. Mai ales după Revoluţia din 1848, în perioada consolidării burgheziei, în limbă au intrat multe cuvinte franceze. (...)

Importanţa unui cuvânt este dată de puterea lui de circulaţie, de faptul că este folosit des de masa mare a populaţiei.

În limba română cuvintele cu cea mai mare putere de circulaţie sunt cele de origine latină. În fondul principal de cuvinte, peste 60% sunt cuvinte de origine latină, 20% de origine slavă, iar restul de alte origini. Putem exprima fraze întregi numai cu cuvinte latine, dar nu putem construi măcar o propoziţie numai din vorbe nelatine. În poezia lui Eminescu, *Luceafărul*, 88,6% din cuvintele care compun poezia sunt de origine latină, iar 13 strofe au numai cuvinte latine.

Din 100 de cuvinte care denumesc părţile corpului omenesc sau acţiuni şi însuşiri ale acestuia (ochi — a vedea, a orbi; barbă — a rade, alb, negru etc.), 92 sunt de origine latină, două de origine dacă (ceafă, grumaz), patru slave (gât, obraz, gleznă, trup), unul grec (a mirosi) şi unul de origine necunoscută (burtă).

În limba literară de astăzi, circulaţia cuvintelor moştenite din limba latină şi a celor intrate în vorbirea curentă din limbile romanice trece de 85%.

Tendinţa dezvoltării limbii române actuale se caracterizează prin creşterea continuă a neologismelor de origine romanică, mai ales franceză.

Influenţa **slavă** în lexic marchează momentul trecerii societăţii noastre la feudalismul timpuriu şi vizează mai ales aspecte ale organizării şi relaţiilor

Scanned with OKEN Scanner

sociale. Acum apare *stăpânul, jupânul, boierul*, care e *bogat, lacom, straşnic, grozav*. Omul devine *rob, sărac, slab* şi e supus la *muncă, trudă, osândă, bodlă*; el este *plătit, miluit, hulit* şi *se jeluieşte, se tânguieşte*. Invadatorul vine în *ceată, grămadă, gloată, pâlc* şi aduce cu el *prăpăd, pribegie, răscoală*; el este *mârşav, trândav, gângav, cârn, prost, tâmpit* şi *îngrozeşte* prin *primejdie, beznă, obişduire*[1].

Cu timpul devine *rudă, nene* şi îşi ia *nevastă; iubeşte, e vesel* şi *prietenos*; cultivă *ovăz, sfeclă*; mănâncă *slănină, ulei, morcov, hrean; zideşte pod, pivniţă, grajd, beci*; lucrează în *grădină* cu *coasa, lopata, toporul, plugul* etc.

De origine *maghiară* sunt cuvinte puţine: *neam, gingăşie, belşug, aldămaş, bănuială, cheltuială, sălaş, oraş, gazdă, bardă, ferăstrău, uriaş* etc. De origine **turcă** sunt cuvintele *catifea, cafea, chibrit, tutun*, ca şi: *caraghioslâc, pehlivănie, baclavale, sarmale, ciulama, musaca* etc.

Influenţa culturii bizantine prin **greci** e ilustrată în limbă prin *condei* şi *dascăl, condică, arhivă* şi *grămătic*, dar şi prin *arvună, cămătă, ieftin* şi *folos*.

Cuvintele **ruseşti** se referă mai ales la organizarea administrativă: *pichet, constituţie, comisie, comitet*. Unele din aceste cuvinte sunt de origine germană sau franceză, dar au intrat în limba noastră prin filieră rusească.

În fondul principal al vocabularului proporţia dintre cuvintele latine şi cele slave se prezintă astfel[2]:

Nume de acţiuni şi procese omeneşti:

latine: *a naşte, a creşte, a lucra, a câştiga, a mânca, a bea, a vedea, a auzi, a asculta, a merge, a umbla, a sta, a şedea, a pleca, a trece, a uita, a spune, a zice, a fugi, a scăpa, a crede, a râde, a plânge, a cânta, a tuşi, a strănuta, a sughiţa, a înghiţi, a roade, a se îneca, a semăna, a culege, a ara, a treiera, a măcina, a mulge, a toarce, a ţese, a coase, a (se) îmbrăca, a (se) spăla, a (se) încălţa, a cere, a da, a putea, a vrea, a fi, a muri, foame, sete, viaţă, moarte;*

slave: *a trăi, a iubi, a munci, a trebui, a dărui, a primi, a privi, a citi, a lovi, a greşi, a plăti, a grăbi, a dovedi, a găsi, a clădi, a păzi, a opri, a obosi, a risipi, a sfârşi, a vorbi.*

Nume de fiinţe:

latine: *om, bărbat, femeie, fecior, fată, cal, bou, taur, vacă, viţel, oaie, miel, berbec, capră, ied, lup, urs, vulpe, iepure, cerb, porc, câine, găină, pui, pasăre, muscă, albină, peşte, şoarece, vierme, şarpe*;

slave: *bivol, cocoş, gâscă, vrabie, lebădă, rac, veveriţă.*

Nume de plante (sau de părţi ale lor):

latine: *pom, floare, frunză, prun, măr, păr, cireş, nuc, fag, mesteacăn, salcie, plop, arin, carpen, frasin, ulm, paltin, fragă, afină, mură, burete, ghindă, alună, grâu, secară, orz, in,*

---

[1] După G.Călinescu.

[2] După D. Macrea, *Originea şi structura limbii române*, în *Probleme de lingvistică română*, Ed. Ştiinţifică, 1961, pag. 26—28

Scanned with OKEN Scanner

cânepă, iarbă, fân, paie, lemn;

slave: *ovăz, sfeclă, morcov, hrean.*

Cuvinte în legătură cu locuinţa şi obiectele casnice:

latine: *casă, uşă, cheie, a închide, a deschide, a încuia, treaptă, fereastră, masă, cuţit, lingură, oală, vas, ciur, scaun, urcior, cuptor, foc, scânteie, a aprinde, a stinge, a frige, a coace, a arde, a se culca, a dormi, a se scula, perete, curte, poartă, fântână, car, jug, secure, sapă, furcă, secere, fier, cui, ac, aţă, lână*;

slave: *prag, pod, pivniţă, zid, var, grajd, iesle, coasă, cleşte, lopată, ciocan, topor, plug, sanie, cojoc, bici, grădină, jar, lanţ.*

Dialectele şi graiurile limbii române

Limba **română comună primitivă** a evoluat în împrejurări deosebite şi în forme specifice, condiţionate de situaţia social-istorică. Aşa se explică faptul că limba română are patru dialecte: **dacoromân, aromân** (sau *macedoromân*), **meglenoromân** şi **istroromân**.

Dacoromâna, vorbită pe teritoriul vechii Dacii şi al României de azi, constituie aspectul cel mai evoluat şi mai unitar al limbii române. Puţine popoare au o limbă aşa de unitară cum are poporul român.

În timp ce un italian din Lombardia şi unul din Sicilia, un german din Bavaria şi unul din Hamburg sau un francez din sud şi altul din nordul ţării trebuie să facă apel la limba literară ca să se poată înţelege, în ţara noastră, un maramureşean cu un dobrogean, un bănăţean cu un bucovinean, vorbind graiul local, se pot înţelege foarte bine. Şi aceasta, în ciuda unei îndelungate perioade istorice, când provinciile româneşti au fost despărţite. Această unitate se datoreşte continuului contact social şi economic, peste graniţele politice, dintre români. În perioada formării limbii române, ca şi mai târziu, la unitatea limbii noastre a contribuit şi *transhumanţa*, adică continua peregrinare a păstorilor de la munte la câmpie, în funcţie de anotimp. În Carpaţi, inima patriei noastre, s-au întâlnit *„baciul moldovean, ungurean* (adică din părţile ungurene, transilvănean) *şi vrâncean*“, cum se spune în balada *Miorița*. Urcând vara „pe un picior de plai“ şi coborînd iarna la câmpie, populaţia română a fost mereu în contact, fapt care, pe lângă strânse relaţii economice şi sociale, a contribuit la unitatea limbii.

Graiurile dialectului dacoromân sunt legate de provinciile istorice sau de regiunile geografice. Diferenţierile dintre graiuri sunt mai ales de natură fonetică, structura gramaticală şi lexicală fiind, în general, foarte asemănătoare. Astfel se poate vorbi de un grai *muntean, moldovean, maramureşean, bănăţean* etc.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA POPULARĂ

Parte integrantă a literaturii române

Literatura scrisă apare, la toate popoarele, mult mai târziu decât literatura orală. În dezvoltarea istorică a literaturii române, creaţiile literare anonime şi colective ale poporului premerg cu multe secole cărţile scrise.

Din cele mai vechi timpuri, pe teritoriul vechii Dacii a circulat o literatură orală, cu reminiscenţe ale unei culturi străvechi. În basme şi legende găsim o explicaţie mitologică a fenomenelor din natură: pluguşorul vorbeşte despre „bădica Troian" şi „jupâneasa Dochia" (Traian şi Dacia); descântecele, blestemele, poezia datinilor şi a ritualurilor amintesc de o cultură străveche, anterioară creştinismului, aşa de înrădăcinată, încât a rezistat de-a lungul veacurilor. Toate acestea dovedesc că poporul român a moştenit şi a dezvoltat, în condiţii noi, tradiţiile culturale ale strămoşilor daci şi romani.

Anterioară literaturii scrise, literatura orală a fost un timp îndelungat singura formă de literatură a poporului nostru. Despre vechimea literaturii orale şi despre anterioritatea ei faţă de literatura scrisă vorbesc oameni de seamă ai culturii şi literaturii noastre. **Dimitrie Cantemir** arată că în poezii şi cântece populare sunt amintiţi zei necunoscuţi, care *„se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor"*. **M. Kogălniceanu** susţine că poezia populară formează *„sâmburele poeziei noastre naţionale"*. **Nicolae Bălcescu** scrie că *„oamenii întâi cântă, pe urmă scriu"*; în poeziile populare *„aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră şi în viaţa privată, ne zugrăvesc obiceiurile şi ne arată ideile şi simţimintele veacului"*. **Nicolae Iorga** fixează apariţia cântecului popular în veacul al XIV-lea, când *„balada se zicea la prânzurile domneşti şi chiar la hramurile bisericii"*. *„Fără poezie lirică"*, continuă N.Iorga, *„ ... nu se poate concepe viaţa populară"*.

Începând cu secolul al XVI-lea, când apar primele scrieri în limba română, literatura orală continuă să se dezvolte paralel cu cea scrisă. Încă de la început, între literatura populară şi cea cultă a existat o continuă şi reciprocă influenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Mai ales din secolul al XIX-lea, odată cu mişcarea romantică, literatura populară devine una din principalele izvoare de inspiraţie ale literaturii scrise.

Literatura populară rămâne un patrimoniu artistic de inestimabilă valoare şi parte integrantă a literaturii române.

Caracteristicile literaturii populare

Folclorul literar este o creaţie **orală, anonimă** şi **populară**. Datorită faptului că se transmite oral din generaţie în generaţie, că la producţia artistică participă mai mulţi creatori anonimi, iar interpretarea temei este făcută în spiritul concepţiei şi al particularităţilor artistice specifice poporului, creaţia literară populară este în continuă perfecţionare artistică şi suferă nenumărate modificări în funcţie de evoluţia societăţii şi de interpretarea mereu nouă a valorilor tradiţionale.

Primite de la generaţiile anterioare, operele folclorice sunt interpretate şi schimbate de creatorii anonimi, dându-li-se un înţeles nou datorită unor condiţii sociale. Astfel, de-a lungul secolelor, multe creaţii folclorice s-au pierdut sau le cunoaştem într-o structură şi formă artistică care păstrează doar slabe urme din secolele anterioare. Cunoaştem foarte puţin despre conţinutul şi forma folclorului nostru din epocile mai îndepărtate. Avem puţine aluzii la creaţiile folclorice din secolul al XVI-lea. Mai târziu, structura poeziei populare este luată ca model de către Dosoftei în *Psaltirea ... pre versuri tocmită*. Găsim preţuirea folclorului ca document istoric la cronicari (mai ales la Constantin Cantacuzino şi la Ion Neculce) şi semnalarea elementelor folclorice de către Dimitrie Cantemir. Numai secolul al XIX-lea, când se cercetează atent şi se consemnează creaţia folclorică, ne dă o imagine clară asupra conţinutului, structurii şi formei literaturii populare.

De la primele consemnări (făcute mai ales de A. Russo, V. Alecsandri şi C. Negruzzi), creaţiile folclorice au evoluat în multiple variante. Unele specii — ca doinele de haiducie, de iobăgie, de răzvrătire sau de cătănie — şi-au încetat evoluţia odată cu schimbarea relaţiilor sociale şi au apărut forme noi ale unor motive vechi, care oglindesc noile relaţii ale epocii noastre.

O altă trăsătură specifică este dată de **caracterul sincretic** al creaţiei folclorice.

Sincretismul — *adică coexistenţa mai multor ramuri folclorice*: **poezie, muzică, dans**, *ca şi unele elemente ale* **portului** (mai ales în cazul poeziei obiceiurilor, al jocurilor cu măşti etc.) *sau elemente de* **rituri magice**, de **credinţe străvechi** — *se manifestă şi astăzi*. Astfel, doinele şi baladele nu se recită, ci se cântă („*se zic*“, „*se horesc*“), strigăturile cer un anumit ritm muzical şi „*se strigă*“ numai la horă, bocetul „*se cântă*“; în jocul dramatic al *Căluşului*

Scanned with OKEN Scanner

(amintit încă de D. Cantemir), reminiscenţe străvechi de rituri magice, sunt exprimate prin dans şi muzică.

Cu toate acestea, *în poezia populară, versul se poate dispensa de muzică. Găsim aici o artă poetică rafinată, cizelată mereu de-a lungul veacurilor, care utilizează cu mare măiestrie mijloacele specifice poeziei: ritm, rimă, metaforă, transfigurarea realului, imagini picturale, armonii imitative* etc.

Teme şi motive

Literatura populară dezvoltă o tematică variată ce cuprinde întreaga complexitate a vieţii umane. Ea vorbeşte despre *munca şi ocupaţiile* de bază din trecutul poporului nostru (păstoritul, vânatul, agricultura), despre *viaţa socială, despre aspiraţiile spre dreptate, libertate şi pace*.

Folclorul literar este o adevărată sursă de cunoaştere a *obiceiurilor* şi *tradiţiilor, miturilor* şi *credinţelor străvechi*, ca şi a *înţelepciunii poporului* nostru. Creaţia lirică cuprinde în forme variate şi complexe — unele, cum este *doina*, specifice poporului român — întreaga gamă de sentimente umane. S-a spus despre folclorul literar că este *„o arhivă a popoarelor"*, o adevărată *„enciclopedie a vieţii poporului"*, important izvor de cunoaştere. Trebuie să subliniem faptul că nu poate fi vorba decât de *o cunoaştere prin intermediul transfigurării poetice, o oglindire artistică a unor fapte, evenimente, concepţii, sentimente şi situaţii din viaţa poporului — ridicate la nivelul unor trăiri etern umane*.

Bogăţia tematică a folclorului literar reiese şi din multitudinea şi complexitatea speciilor literare.

Din **genul liric** fac parte: **doina** (cu diferitele sale forme: *de dor şi de dragoste, de jale şi revoltă, de haiducie, iobăgie, cătănie, înstrăinare* etc.); **bocetul**[1], cântecul[2] **de leagăn**, cântecul satiric, strigăturile[3].

Genul epic — în versuri — cuprinde: **balada**[4] sau *cântecul bătrânesc* (care poate fi *legendară* — „Meşterul Manole; păstorească — „Mioriţa"; *antiotomană*

---

[1] *Bocetul* — poezie lirică populară de jale, ocazionată de ritualul înmormântării — când „se cântă", „se boceşte", adeseori prin improvizaţii de moment, rememorându-se momente din viaţa defunctului şi exprimând durerea celor apropiaţi.

[2] *Cântecul* — specie a genului liric ce comunică spontan şi familiar o mare varietate de sentimente. Poate fi de *leagăn, de dragoste, satiric* etc.

Dacă este însoţit de melodie, cântecul poartă numele de *romanţă* şi, în această formă, se bucură de o mare circulaţie. Au scris „cântece" mai ales G.Coşbuc şi O.Goga.

[3] *Strigătura* — poezie populară scurtă, de obicei un catren, rostită în timpul dansului, cu funcţii diferite: marchează ritmul dansului sau succesiunea mişcărilor, satirizează defecte morale sau fizice etc.

[4] *Balada populară* sau *cântecul bătrânesc* este o poezie epică în care se povestesc, de obicei cu elemente fantastice, întâmplări deosebite din tradiţia istorică şi legendară ai poporului.

Scanned with OKEN Scanner

— „ciclul Novăceştilot"; *haiducească* — „Corbea", „Toma Alimoş"); **poezia obiceiurilor:** *de Anul nou* (colinde, urări cu pluguşorul şi cu buhaiul etc,); *legate de muncile câmpului* (Paparuda, Caloianul, Cântecul cununii la seceriş) sau *legate de momente mai importante din viaţa omului* (botez, nuntă, înmormântare).

În proză, speciile cele mai răspândite sunt: **basmul**[1], **snoava**[2], **legenda**[3].

Teatrul popular cuprinde **jocurile mimate cu măşti** (ţurca, brezaia, capra), iar mai târziu şi provenind din mediul intelectual, **Vicleimul, teatrul de haiduci** etc.

Motive poetice care au dobândit o structură specific românească în folclorul nostru literar sunt: motivul **doinei şi al dorului**, motivul erotic al **zburătorului**, motivul **comuniunii dintre om şi natură** şi motivul **jertfei zidirii** (al jertfei în înfăptuirea unei opere valoroase).

Motivul **zburătorului** este amintit prima dată de Dimitrie Cantemir în opera sa *Descrierea Moldovei*. Zburătorul este un simbol al trezirii primelor sentimente de dragoste. Acest motiv şi-a găsit un larg ecou în literatura scrisă (I. H. Rădulescu, V. Alecsandri, M. Eminescu şi alţii).

Motivul doinei. Despre valoarea şi preţuirea doinei de către poporul nostru grăieşte faptul — rar întâlnit, dacă nu cumva unic în lume — că *a fost creat un cântec despre cântec, o doină despre doină.*

Sinonim al cântecului popular, *doina*, cu nuanţele sale regionale — *daina* (Transilvania), *duina* (Maramureş), *hore* (Bihor), *horie* (Năsăud) — se numeşte adesea *cântec* sau *cântătură.*

---

1 *Basmul* este o creaţie epică în proză, cu oacţiune liniară şi un conflict simplu, care exprimă lupta dintre bine şi rău şi reflectă în mod fabulos, cu participarea unor personaje supranaturale, realitatea vieţii.

Au culeş şi publicat basme populare Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor* (1872), I.Pop-Reteganul, *Poveşti ardeleneşti* (1888), Ov. Bârlea, *Antologie de proză literară epică* (1966).

Basmele sunt un puternic izvor de inspiraţie pentru literatura cultă, iar unii scriitori au creat basme culte după medel popular (Al. Odobescu, I. Creangă, M. Eminescu, I. Slavici). Alteori se iau din basmele populare numai motive care primesc o altă semnificaţie (M. Eminescu: *Călin-file din poveste, Luceafărul*).

2 *Snoava* este o povestire populară de mică întindere (dezvoltă un singur episod) cu caracter anecdotic sau satiric. Personaje tipice în snoavele româneşti sunt *Păcală şi Tândală*. Alteori, personaj al snoavei este leneşul, omul rău, femeia gâlcevitoare. În unele snoave e vorba de moarte sau de diavol, păcăliţi de om. Acestea i-au servit lui I. Creangă ca izvor de inspiraţie pentru poveştile *Dănilă Prepeleac* şi *Ivan Turbincă*.

3 *Legenda* este o creaţie populară în versuri sau în proză în care se dau explicaţii fantastice unor fenomene naturale (legenda explicativă), se povestesc fapte istorice cu intervenţia miraculosului sau a inovaţiei poetice (*legenda istorică*).

Legende istorice adună cronicarul Ion Neculce sub titlul de *O samă de cuvinte*.

Inspirat din legendele populare, V. Alecsandri scrie un ciclu de legende (*Legenda rândunicii, Legenda lăcrimioarei, Legenda ciocârliei* etc).

Scanned with OKEN Scanner

Primul care pomeneşte de numele doinei este D. Cantemir şi socoteşte că vine de la numele unuia din zeii *„cei vechi ai dacilor"*, anume zeul războiului, de vreme ce, în timpul său, moldovenii încep cu acest cuvânt (doina) *„toate cântecele în care se cântă fapte războinice"*.

Doina se cântă şi e un cântec al omului singuratic, un cântec mereu supus improvizaţiei. Doina însoţeşte omul din popor şi-i ţine de urît atunci când e departe de ai săi — cu oile pe munte, noaptea la drum, la cătănie etc.

Cu toate că în cântecul doinei răzbate un sentiment de jale, o supărare din cauza unei nedreptăţi sau a unei nemulţumiri, *ea exprimă o atitudine bărbătească în faţa greutăţilor vieţii. Doina are o funcţie de întărire, durerea fiind înfrântă prin descărcarea sentimentului de jale în artă, care devine tonifiant în lupta vieţii.* (...)

Cântecul doinei are rolul de **a mângâia** în momente de restrişte:

Cine-o scornit doina
Friptă i-o fost inima,
Ca ş-a mea acuma,
Că e neagră ca tina,
Ca tina de primăvară,
Care-i călcată de cară.

Alteori numele doinei **apare în refrenul** diferitelor forme ale acestei bogate creaţii folclorice, ca în doina de dragoste:

Doină azi şi doină mâne,
Doină azi şi doină mâne,
Cât mănânc şi tot rămâne.
Mă cunoaşte maica bine
Că iubesc pe oarecine.

Un cântec de leagăn din Transilvania vorbeşte despre **geneza doinei**, care pare a fi tot aşa de veche ca şi cântecul de leagăn:

Doina din ce s-o făcut?
Dintr-o gură de mic prunc;
L-o lăsat maica dormind,
L-o aflat doină zicând...

Dorul, sentiment complex şi greu de definit, cu o bogăţie de sensuri care fac intraductibil cuvântul în alte limbi, constituie, de asemenea, un motiv specific creaţiei lirice a poporului nostru.

Cuvântul **dor** vine de la latinul *dolus* (durere) dar nu semnifică numai „dorinţă amestecată cu durere", ci *o complexitate de sentimente în care se împletesc jalea cu iubirea, nostalgia şi durerea despărţirii cu amintirea unui trecut fericit, tristeţea şi aşteptarea chinuitoare, speranţa şi certitudinea fericirii.*

Motivul dorului e prezent în aproape întreaga lirică populară. Prezenţa lui

Scanned with OKEN Scanner

e aşa de vie, încât, ca şi doina, a ajuns să fie personificat, devenind o făptură care **mângâie, încurajează** sau **apără**:

Hai, puică, să trecem codru,
C-aici de trăit nu-i modru!
Hai pe plaiul codrului,
La casele dorului.
Şi dorul ne cheamă-n casă
Şi ne pune după masă...

Despre depărtarea şi drumul lung al dorului ce sugerează **o îndelungată şi chinuitoare aşteptare** vorbeşte generalizarea geografică a motivului:

Frunză verde-a bobului
Lung îi drumul codrului,
Dar mai lung al dorului:
Drumul codrului sfârşeşte,
Al dorului se lungeşte;
Drumul codrului se gată,
Al dorului niciodată;
Drumul codrului se-nfundă,
Al dorului se desfundă.

„Drumul codrului" devine, în alte părţi, *drumul plaiului, al Clujului, al Dunării, al Bistriţei, Giurgiului, Măgurii* etc.

Dorul **se confundă cu persoana iubită**:

Vine dorul bădiţei,
La fântână se opreşte
Şi sub pom se răcoreşte.
Mândra dorul şi-l întreabă:
De unde vii, bădiţ' dragă?

Dorul **se extinde** asupra tuturor:

Toată lumea are-un dor
Şi mai mic şi mai uşor...

Motivul doinei şi al dorului cuprinde o diversitate de imagini care exprimă o mare profunzime de sentimente general-umane şi fantezie artistică.

Motivul comuniunii dintre om şi natură

Păstoria, veche ocupaţie a populaţiei carpato-dunărene, a dat o literatură orală cu trăsături specifice. În cadrul acestei literaturi găsim balade de o mare frumuseţe, cum sunt *Miorița, Dolca, Dobrişan, Costea Ciobanul* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Un loc deosebit ocupă, atât între baladele cu temă păstorească cât şi în întreg folclorul literar al poporului român, balada **Mioriţa**. (...)

Mioriţa are o construcţie artistică perfectă. Elemente străvechi, poezia vieţii şi a naturii noastre carpatice, delicateţea sufletească şi sensibilitatea poporului faţă de artă sunt structurate într-o concepţie artistică specific naţională.

Mihai Eminescu, vorbind despre creaţia poetică a poporului nostru, „ *acea inspiraţiune fără seamăn, acel suspin al brazilor şi al izvoarelor din Carpaţi* “, se întreabă: „ ... *ce se află totuşi în acest cântec? Nimic şi tot... Nimic... căci cugetările nu sunt decât cugetările simple ce le poate avea un adevărat cioban. Tot, pentru că aceste cugetări simple şi primitive sunt îmbrăcate în mantia regală a poeziei* “.

Motivul jertfei zidirii

Dacă motivul pastoral al *Mioriţei* este strâns legat de teritoriul şi de specificul vieţii româneşti, motivul dramatic al jertfei artistului creator pentru realizarea unei opere durabile are o intensă circulaţie mai ales la popoarele balcanice.

„Nouă meşteri mari “ în frunte cu Manole, care *„îi întrece*“ în măiestrie, se leagă să ridice o mănăstire pentru un domnitor ambiţios şi cu suflet rău, dar cu dezvoltat simţ artistic. Indiferent dacă e vorba cu adevărat sau nu de Mănăstirea Argeşului şi de domnitorul Neagoe Basarab, în baladă acest fapt e numai un pretext pentru a prezenta motivul jertfei artistului şi tragedia meşterului Manole. Zidurile ridicate peste zi se surpă noaptea şi, conform unui străvechi rit magic (aproape general tuturor popoarelor şi prilejuit de o nouă construcţie), se cere o jertfă, un sacrificiu omenesc (un copil, un trecător, femeia iubită etc.). În balada noastră, sorţii cad asupra soţiei meşterului Manole. Dragostea dintre soţi e aşa de puternică, încât natura întreagă se alătură meşterului, încercând să oprească din drum soţia, al cărei devotament trece peste toate obstacolele. Şi Manole e silit s-o îngroape de vie în zidul viitoarei mănăstiri.(...)

Faţă de versurile sud-dunărene, creatorul anonim al baladei a adăugat un final original, care pune în evidenţă o trăsătură specifică poporului român, ca şi marelui creator de artă: *o autonemulţumire care duce la aspiraţia de a realiza opere şi mai frumoase, şi mai valoroase*. Domnitorul, care doreşte să aibă singur gloria unei opere artistice neîntrecute, porunceşte să se ridice schelele pentru ca meşterii să moară pe acoperiş, intensificându-se astfel tragedia creatorului de artă. Asemenea anticului Icarus, Manole îşi construieşte aripi din şindrilă. Pe locul unde cade, apare un izvor de apă, de apă sărată ca lacrimile soţiei jertfite:

Unde-mi cădea,

Scanned with OKEN Scanner

Cruce se făcea:
Şi d-alăturea
Cişmea izvorea:
Cu apă curată
Trecută prin piatră,
Cu lacrimi sărate
De Caplea vărsate.

Balada se caracterizează prin împletirea măiestrită a liricului cu epicul şi dramaticul. Impresionează figura meşterului frământat de realizarea operei sale, care-şi jertfeşte dragostea, apoi se prăbuşeşte, pentru că aspira să creeze o altă operă,

Mult mai luminoasă
Şi mult mai frumoasă.

Reprodus după vol.Emil Giurgiu,
Literatura română,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1978

Scanned with OKEN Scanner

Timp de mai bine de un secol, de când a fost culeasă de către Alecu Russo și Vasile Alecsandri, despre balada *Mioriței* s-au scris mii, poate chiar câteva zeci de mii de pagini. Numai pentru explicarea unor cuvinte, ca *ortoman* (care, după toate probabilitățile, înseamnă *voinic, viteaz*, posibil fiind însă și sensul de *bogat, avut*), *laie* sau *bucălaie* (alte două adjective rare, prin care se indică culoarea cenușie ori albă a lânii oilor) și-au dat concursul savanți filologi dintre cei mai mari: Odobescu, Hasdeu, Tiktin, Weigand, Densușianu, Mario Roques, Iorga și alții. Istorici, istorici literari, esteticieni și poeți, eseiști, folcloriștii în totalitatea lor, etnografi și muzicieni, filosofii în fine, români sau străini, au văzut în celebra baladă păstorească expresia cea mai autentică a sufletului românesc.

Ea ar consta, după unii, mai ales pentru reprezentanții curentului gândirist din perioada dintre cele două războaie, în atitudinea fatalistă, resemnată a omului în fața morții. Ciobanul din baladă află prin intermediul oii năzdrăvane că va fi omorît de către tovarășii săi, „pe l-apus de soare“ și, împăcat cu destinul, nu-și ia măsuri de împotrivire spre a supraviețui; din contră, își face un fel de testament, lăsând dispoziții privitoare la înmormântare, pe care o vrea confundată cu o nuntă. Atitudinea în fața morții se manifestă sub forma unui puternic panteism — dincolo de orice credințe religioase — izvorât din adâncul firii omenești, de o mare forță de impresionare poetică:

Să-i spui lui vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii,
Să-mi aud cânii.
Asta să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraș de os,
Mult zice duios;

Scanned with OKEN Scanner

Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a răzbate
Şi oile s-or strânge
Pe mine m-or plânge.

Alţi exegeţi, dimpotrivă, cu mai multă dreptate, întemeiaţi tocmai pe frumoasele versuri citate mai sus, consideră că dorinţa păstorului de a fi îngropat în preajma stânii, în mijlocul uneltelor sale de ciobănie, exprimă dragostea de viaţă, vitalitatea dintotdeauna a omului din popor, ataşamentul faţă de grupul social din care face parte, de îndeletnicirile zilnice şi de frumuseţile naturii. Cu alte mijloace, poezia cultă de cea mai pură esenţă exprimă aceeaşi stare de spirit. Aşa cum a spus G. Ibrăileanu, *Mai am un singur dor* este *Mioriţa* lui Eminescu. Desigur, o apropiere de texte nu poate fi pusă în discuţie, dar tocmai de aceea paralelismul dintre poetul popular şi cel cult rămâne edificator, în sensul că Eminescu a încorporat organic în opera lui sufletul românesc dintotdeauna.

Mai mult decât toate celelalte balade populare româneşti, *Mioriţa* are un caracter liric. Această constatare vine în acord cu faptul că, spre deosebire de literaturile altor popoare, în literatura română — atât în cea cultă, cât şi în cea populară — eposul versificat de mari proporţii s-a dezvoltat mai puţin. În cazul de faţă, „lirismul" se datorează însă în primul rând temei abordate şi caracterului ei simbolic, balada putând avea la origine un bocet popular. Aceasta ar explica, parţial măcar, şi „fatalismul" observat de unii, ştiut fiind că bocetul *reconstituie postum* întâmplările care au provocat moartea eroului. Interesant este, în această ordine de idei — a dezvoltării cântecului mioarei dintr-un bocet — să constatăm că toate, sau aproape toate variantele ardeleneşti ale *Mioriţei* sunt în fond nişte bocete vorbind de jalea mamei (uneori şi a iubitei) la moartea unui tânăr cioban. *Metaforismul* este, oricum, cel obişnuit în respectiva specie folclorică: plângerea oilor, moartea văzută ca o nuntă (fiind vorba de un tânăr), dorinţa îngropării în apropierea stânii etc.

Cum însă bocetul, ca şi balada de altfel, se recită ori se cântă în împrejurări anume — presupunând deci existenţa unui public spectator — amândouă aceste specii folclorice au un pronunţat caracter dramatic. O interesantă şi mult controversată problemă de teorie a literaturii, anume aceea că genul dramatic nu are o existenţă de sine stătătoare, ci reprezintă sinteza dintre liric şi epic, ar putea fi repusă în discuţie chiar în jurul baladei *Mioriţa*, lucru ce, firește, nu-şi are locul în expunerea de faţă. Cu toate acestea, câteva observaţii privitoare la structura baladei rămân esenţiale.

O primă secvenţă prezintă cadrul, altfel spus: scena pe care urmează a se desfăşura „acţiunea". Acesta este plaiul românesc specific, „gura de rai", care poate fi o imagine sintetică a naturii dar, totodată, şi un peisaj cvasifantastic,

Scanned with OKEN Scanner

unde urmează a avea loc nişte întâmplări neobişnuite. Neapărat, trebuie menţionată vraja recitativului, rostogolirea molcomită a versurilor, incantaţia poetică rezultată din şlefuirea multiseculară a verbului:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean
Şi unu-i vrâncean.

De pe acest generic atenţia este purtată apoi asupra celor trei ciobani, a împrejurării că doi dintre dânşii se sfătuiesc să-l omoare pe al treilea, la mijloc fiind răpirea averii ce constă în „oi mai multe,/ Mândre şi cornute,/ Şi cai învăţaţi,/ Şi câni mai bărbaţi!" Totul (cel puţin în varianta rămasă clasică prin culegerea lui Alecsandri) este prezentat repede, expeditiv, propoziţiile sunt introduse prin câte un „Iar" sau „Mări" şi conduse de perfectul simplu, participarea afectivă a povestitorului fiind marcată numai prin aşa-numitul dativ etic :

Iar cel ungurean
Şi cu cel vrâncean,
Mări, se vorbiră
Şi se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan,
Că-i mai ortoman...

Restul baladei, miezul şi cea mai mare parte a ei, se constituie apoi dintr-un relativ scurt dialog între oaia năzdrăvană şi cioban şi se termină cu lungul monolog unde acesta din urmă îşi exprimă în cântec *testamentul*. De remarcat, de asemenea, că în interiorul monologului ciobanului este introdus şi presupusul monolog al maicii bătrâne care întreabă de fecior. Lucru interesant, acest moment, dramatic prin excelenţă, prilejuieşte, totuşi, o descriere portretistică, făcută tot sintetic şi din elemente metaforice adecvate mediului ţărănesc şi ciobănesc. Construcţia paratactică şi elipsa predomină:

Cine au cunoscut,
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui,
Spuma laptelui;

Scanned with OKEN Scanner

Mustăcioara lui,
Spicul grâului;
Perişorul lui,
Pana corbului;
Ochişorii lui,
Mura câmpului!

Din acest portret reiese că ciobanul din baladă are asupra celorlalţi doi nu numai ascendentul bogăţiei, ci şi pe acela al frumuseţii bărbăteşti clasice: trupul zvelt („tras printr-un inel"), faţa albă, mustaţa de forma spicului de grâu, părul ca pana corbului şi ochii ca murele. Firesc, urmând aceleaşi concepţii clasice şi, mai întâi de toate, în perfect acord cu chipul de a gândi al omului din popor, al românului îndeosebi, frumuseţea fizică este o complinire a frumuseţii morale. Iubirea de natură, dragostea de viaţă, de munca-i zilnică, dorinţa exprimată în impresionantu-i testament, aceea de a fi îngropat în apropierea stânii etc., sunt calităţi sufleteşti pe care poetul popular ţine să le pună în evidenţă. La acestea se adaugă *gingăşia* cu care ciobanul gândeşte la soarta oilor şi apoi la aceea a mamei. Mioara nu va trebui să vorbească suratelor sale de omor. Fapta celor doi tovarăşi de ciobănie este reprobabilă etic şi în acelaşi timp urâtă în gradul cel mai înalt. Lumea întreagă va trebui doar să ştie că petrecerea din viaţă a ciobanului a fost o nuntă la care însă — aici sugestia poetică a trecerii în neant se impune într-un mod deosebit prin frumuseţe — *„a căzut o stea"*:

Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
C-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa;
Brazi şi păltinaşi,
I-am avut nuntaşi;
Preoţi munţii mari,
Păsări lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii.

Delicateţea, am zice măreţia sufletească a „eroului", rămâne cu atât mai impresionantă când e vorba de mamă. Spre deosebire de cealaltă lume, „Măicuţa bătrână" nu va trebui să ştie că la nunta feciorului a *căzut o stea*, ci:

Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Şi-i spune curat

Scanned with OKEN Scanner

Că m-am însurat
Cu-o fată de crai,
Pe-o gură de rai.

Pentru că mama, în marea ei iubire pentru fecior, ar puteá crede cu adevărat că acesta a putut să se însoare cu o fată de crai, ca un Făt-Frumos din poveste. Ori, poate nu va crede, dar iluzia supravieţuirii fiului se va realiza prin evitarea pronunţării cuvintelor sacramentale conform cărora la moartea fiecărui om cade o stea de pe firmament. Ideea poetică este oricum ambiguă, dar tocmai într-asta stă marea ei frumuseţe şi adâncime. Există un mare secret, semn al geniului poetic, al inefabilului metaforic al *Mioriţei*, foarte greu de explicat. A imagina o *nuntă* (care poate fi însoţirea ciobanului cu o zână, dar şi prefigurarea simbolică a morţii, în anumite împrejurări), nuntă la care Soarele şi Luna ţin cununa mirilor, unde brazii şi paltinii sunt nuntaşii, preoţii — munţii cei mari, păsările — lăutarii şi stelele de pe cer — făcliile, este uimitor din punct de vedere al expresivităţii poetice. Surpriza, fiorul artei mari, nu vine din grandiosul imaginilor, nici din ineditul lor (nunţi metaforice sau nunţi pur şi simplu, la care participă elementele naturii, întâlnim des în poezia populară, ca şi în cea cultă), cât mai ales dintr-un fel de *măsură* şi *discreţie* cu care se manifestă o durere adâncă. În acest context trebuie luate noţiunile de *delicateţe* şi *gingăşie* pe care le-am subliniat mai sus, încercând să *analizăm* (cuvânt iarăşi îndeajuns de nepotrivit) starea de spirit a ciobanului din *Mioriţa*. A face psihologie în jurul personajului este o greşeală. Ficţiunea este în acest caz pură şi atitudinea estetică a poetului popular trece întotdeauna înainte. Ea constă în contemplarea din unghiul cel mai înalt a omului pus în faţa destinului şi a naturii, a vieţii şi a morţii. Emoţia estetică, la auzirea (acum şi la citirea) baladei stă în calmul şi echilibrul sufletesc şi în farmecul pe care îl degajă melodia versurilor. Refrenele laitmotive sunt făcute să apară la intervale egale, în valuri succesive. Ritmul e dat de anumite repetiţii şi simetrii:

Trèi turme de miei,
Cu trèi ciobănei,
Ùnu-i moldovan,
Ùnu-i ungurean,
Şi ùnu-i vrâncean.

De alternanţe anaforice:

Fluieràş de fag,
Mùlt zice cu drag;
Fluieràş de os,
Mùlt zice duios;
Fluieràş de soc,
Mùlt zice cu foc!

De mutarea accentului:

Scanned with OKEN Scanner

Sòarele şi lùna
Mi-au ţinùt cununa,
Bràzi şi păltinàşi,
I-am avùt nuntàşi;
Prèoţi mùnţii màri,
Păsări lăutàri,
Păsărèle mii
Şi stèle făclii.
.....
Feţişòara lui
Spùma laptelùi;
Perişòrul lùi
Pàna corbulùi;
Ochişòrii lùi
Mùra câmpulùi!...

Lucian Blaga, plecând de la starea de sentiment pe care o lasă *Miorița*, construia o filozofie a specificului național românesc. Sadoveanu relua, în interpretare proprie, motivul mioritic în romanul rapsodic *Baltagul*. În povestirea *Orb sărac* din ciclul *Hanu Ancuței* aflăm un adevărat ceremonial al recitării și cântării baladei străvechi pe care un bătrân cimpoier mărturisește a o fi învățat de la niște ciobani: „Și acei baci vechi din pustie m-au învățat lângă foc acest cântec; dar m-am legat cu blăstăm să nu-l uit niciodată și, de câte ori oi suna din cimpoi, să-l zic mai întâi și întâi". (M. Sadoveanu, *Opere*, vol.8, E.S.P.L.A., p.560.)

Pentru întregirea celor spuse mai sus și justificarea alegerii textului pus în circulație de Vasile Alecsandri, iată un pasaj edificator din opera lui Sadoveanu, atât de strâns legată ea însăși de mitul mioritic: „Balada asta constituie cel mai mare titlul de glorie al bardului de la Mircești. În rătăcirile lui romantice, urmărind, cu Russo și Negri, doinele și cântecele bătrânești, tânărul poet de la 1840 a simțit deodată fiorul religios al marii literaturi nescrise. A simțit pătrunzându-l acel glas din veacuri ale poporului obijduit.

...Într-o sară de vară, sub poală de codru negru, undeva în munți, în sălașul neamului, la un foc haiducesc, în preajma unei stâni și a unui pârâu, stând cu fața spre stelele veșnice, sufletul lui a tresărit la suspinul buciumului și-n ureche i-a sunat balada aceasta." (Apùd *Opere*, vol. XVI, p.610.)

Dezvoltată dintr-un bocet, fără personaje în înțelesul obișnuit al cuvântului și, deci, imposibil de povestit, balada are un foarte marcat caracter liric și simbolic. E, în fond, una din cele mai profunde și mai frumoase meditații poetice asupra morții din câte s-au produs vreodată în poezia lumii. Oaia prevestitoare a morții nu este și nu poate fi un *personaj* — fapt pentru care nici ciobanii și nici măicuța bătrână nu sunt personaje literare în înțeles curent — ci numai un prile metaforic, dacă vrem, a revelației sfârșitului la care suntem invitați a consimți.

Scanned with OKEN Scanner

Accidental sau nu, lucrul nu mai are importanţă în plan ontologic. Cadrul solemn al naturii şi mişcarea astrelor de pe firmament întăresc, echilibrează această stare de spirit. Cu alte mijloace — fără însă a atinge adâncimea, originalitatea şi frumuseţea capodoperei folclorice — ea a fost intuită de Eminescu, de Sadoveanu, de Lucian Blaga şi Tudor Arghezi.

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
Analize literare şi stilistice,
Editura „Ion Creangă", 1987

Scanned with OKEN Scanner

BASMUL

Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte

În faţa basmului acestuia nu poţi fi decât uimit. Este o atât de reuşită cumpănire între extreme, în el, este apoi o atât de riguroasă afirmare ontologică, şi cum se va vedea, o afirmare a fiinţei adevărate, nu a celei instituite într-o vană zonă de veşnicie — este, în sfârşit, o atât de fericită expresie, încât o clipă rămâi, în faţa lui, ca în faţa unui dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanităţii. Cine l-a plăsmuit? Unde-şi are un echivalent? Căci ar trebui să-şi aibă unul, în literatura mondială a basmelor. (...)

Ni se pare întru totul simbolic faptul că este primul basm cules şi editat de Ispirescu. Dar l-a înregistrat el ca atare? I-a dat el, tipograful ridicat la carte, expresia aceasta fără greş? I-au dat-o veacurile?

În orice caz, nu cunoaştem o altă operă în proză a geniului românesc care să aibă atâta miez, de la primul şi ultimul gând, şi o atât de riguroasă scriitură ori rostitură. Nu am cuteza să interpretăm nici o altă operă de proză românească verset cu verset, aşa cum ne gândim să facem, sau suntem *siliţi* să facem cu basmul acesta — singurul care nu se încheie în chip fericit, cum s-a observat, şi totuşi singurul care exprimă, nu indirect ca orice basm, ci direct, plinătatea, măsura şi adevărul a ceea ce se poate numi: fiinţă. Este cu adevărat „mincinos cine nu crede", aşa cum începe basmul.

Dar cum să nu *crezi*, când acolo e vorba despre ce este, ce eşti şi ce devine pe lumea aceasta? Împăratul şi împărăteasa sunt „amândoi tineri şi frumoşi", ca noi toţi la urma urmelor, în câte un ceas al vieţii, şi îşi doresc, iarăşi ca noi toţi, să intre într-o bună devenire întru devenire, adică să se reia şi prelungească, având copii. (...)

Aşa deci şi aici, devenirea întru devenire, cu nevinovăţia şi clara ei desfăşurare liniară prin lanţul generaţiilor, este întreruptă. E ca un zvon că s-ar putea întâmpla ceva deosebit. De aceea se şi adresează împăratul şi împărăteasa la instanţe mai deosebite, ducându-se pe la „vraci şi filosofi, ca să caute în stele şi să ghicească dacă o să facă copii". Este, în primul moment, recursul la instanţa *absolută* pentru oamenii naturii, la instanţa cosmică (privitul în stele).

Scanned with OKEN Scanner

Dar ființa nu are nevoie, spre a se împlini, de instanțe absolute, și chiar împărații din basme — respectiv aici sentimentul românesc al ființei — recurg în cele din urmă la instanțe mai apropiate și mai bine purtătoare de realitate decât stelele și luceferii. De aceea împăratul nu se sfiește să meargă la uncheașul dintr-un „sat aproape", atâta tot.

Ce limpede îi spune împăratului uncheașul cum că „dorința ce ai o să-ți aducă întristare". Dar de ce aceasta? (...)

„El o să fie Făt-Frumos și drăgăstos, și parte n-o să aveți de el", spune uncheașul. Într-adevăr, va aspira la altceva, la ființă să spunem, ca toți pruncii neprevăzuți în starea civilă a devenirii întru devenire. (...) Împăratul și împărăteasa din basmul românesc n-au parte de Făt-Frumos pentru că dimpotrivă, dincolo de destinele lor, acesta *se împlinește*. Este aici ceva din toată deosebirea între rigiditatea unei părți a culturii occidentale a lui *sau-sau* (sau urcăm în cer cu turnurile gotice, sau nu vom fi mântuiți; sau vine Godot sau nu vine), față de viziunea noastră, cu frageda fire — parcă mai trainică decât piatra și imperativele categorice — a ființei însăși.

Ceea ce se întâmplă acum, când „împotriva" sau „dincolo" de legile firești stă să apară pruncul, este semnificativ la culme pentru ceea ce am numit sentimentul românesc al ființei. Apare, în chip neașteptat și nesperat pentru mersul ideilor din paginile noastre, acel „întru", care ni se părea a fi, până la urmă, cheia ori mai degrabă nucleul ascuns, sinea intimă a modelului ființei. Pruncul nu vrea să se nască. „Mai-nainte însă de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe plâns, de n-a putut nici un vraci să-l împace. Atunci împăratul a început să-i făgăduiască toate bunurile din lume, dar nici așa n-a fost cu putință să-l facă să tacă." Întru *ce* oare să se nască el?

Motivul acesta al pruncului ce nu vrea să apară pe lume, fără a ști întru ce anume, revine în câteva basme românești, dar se pare că numai în ele.

Dar împăratul din poveste nu știe, la început, de excepție și făgăduiește pruncului regula. Îi făgăduiește stăpânire lumească: „Taci, dragul tatei, că ți-oi da împărăția cutare și cutare"; dar pruncul nu tace. „Taci, fiule, că ți-oi da de soție pe cutare sau cutare fată de împărat"; dar pruncul nu tace și refuză să se nască, pentru că tot ce i se oferă astfel este doar integrarea sa în rânduiala simplă a devenirii întru devenire.

Atunci părintele aruncă vorba, nesăbuită și fără acoperire din parte-i, dar despre care știe sau măcar simte că poate fi ispititoare pruncului, de vreme ce îl scoate din rânduiala obișnuită: „Taci, fătul meu, că ți-oi da *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*". Atunci abia, când află *întru* ce trebuie să se nască, pruncul „tăcu și se născu".

Este extraordinar acest: „tăcu și se născu". E un cuvânt adevărat pentru toate ivirile de excepție în lume, în particular pentru toate creațiile din sânul ei. Orice creație se naște dintr-un plâns și dintr-o tăcere. Firește că tot ce este viață

Scanned with OKEN Scanner

se naşte chinuit; dar la viaţa obişnuită plânsul şi tăcerea sunt şi ele obişnuite, pe când aci plânsul pruncului este nefiresc (cum să plângă şi să i se audă plânsul în sânul matern?), iar tăcerea este a altei gestaţii decât cea a firii. (...)

Născut, aşadar, şi el întru ceva deosebit — aici întru aşteptarea fiinţei însăşi, sub chipul Tinereţii fără bătrâneţe şi al vieţii fără de moarte — tânărul fiu de împărat intră de la început în condiţiile neobişnuitului: „învăţa într-o lună cât învăţa altul într-un an". (...)

Dar să lăsăm povestea să curgă mai departe, ca o apă peste pietrele ei.

Acum, când nimeni nu-l mai poate opri să-şi caute făgăduinţa, Făt-Frumos trebuie să-şi caute căile de acces la ea şi uneltele. „Se duce în grajdurile împărăteşti unde erau cei mai frumoşi armăsari din toată împărăţia" şi, bineînţeles, ca în orice basm, cel pe care-l alege va fi „un cal răpciugos", care în realitate poartă în el năzdrăvănia.

Numai că aici, cu tot caracterul stereotip al detaliului, ni se pare să putem vedea un sens mai adecvat basmului fiinţei, acela anume că, spre a atinge fiinţa, nu trebuie alese căile împărăteşti. Fiinţa se naşte modest, aşa cum spunea Hasdeu despre cuvintele de aur ale câte unei limbi naturale, cum că s-au creat „în bordeie şi cătune". Îţi trebuie dăruire, în felul acela cum îl învaţă acum calul răpciugos (în fapt propria sa conştiinţă de pelerin al fiinţei): „Să mă-ngrijeşti tu însuţi şase săptămâni şi orzul să mi-l dai fiert în lapte". Simpla aspiraţie la fiinţă trebuie să ne dea măsură. Şi într-adevăr, tot conştiinţa sa cea bună îi spune acum să nu aleagă straie şi arme noi sau sclipitoare (vreun scut divin, ca acela al lui Achile), ci „armele şi hainele tătâne-său de când era flăcău". Căci în definitiv, feciorul îşi caută „fiinţa"; dar aceasta se trage îndărăt la părinţi, la cei ce i-au dat fiinţă pământească. (...)

Ceilalţi, ai săi, mai încearcă o clipă să-l reţină aici, în lumea devenirii. „Cu lacrimi în ochi îl rugau să se lase de a face călătoria aceasta, ca nu cumva să meargă la pieirea capului său." Ei simt bine că despărţirea poate însemna şi moarte, dar nu înţeleg bine despre ce moarte e vorba. Abia după ce el „trecu afară din împărăţia tatălui său şi ajunse în pustietate" — nu în altă împărăţie, ci în pustietate — abia acum despărţirea poate să se consume. El se leapădă de tot ce-l mai putea lega de lumea rânduielilor obişnuite: „Îşi împărţi toată avuţia pe la ostaşi şi, luându-şi ziua bună de la ei, îi trimise înapoi". Porni spre răsărit, adică spre obârşia cea mare, spre lumea de început şi de veşnic reînceput a răsăritului. Acum încep încercările pelerinului. Sunt *trei* încercări la care este el supus. (...) Sunt ca şi trei blestemuri ale acestei lumi împotriva celui ce o părăseşte.

Întâi, este blestemul lumii imediate, din care tocmai se desprinsese. În chip simbolic, Gheonoaia cea crudă, pe moşia căreia ajunge, este o fiinţă ce „a fost şi ea femeie ca toate femeile", dar căzuse sub „blestemul *părinţilor* pe care nu-i asculta", aşa cum nu-i ascultase, la urma urmelor, nici Făt-Frumos pe ai săi.(...)

Scanned with OKEN Scanner

Făt-Frumos o înfruntă cu adevărat, este gata s-o biruie, şi atunci Gheonoaia îi cere îndurare. Ca să fie crezută că nu-i va face nimic, „îi dete înscris cu *sângele* ei", spune basmul.(...)

A doua încercare, sau al doilea blestem, este cel al Scorpiei, *sora* Gheonoaiei, ea însăşi blestemată să fie despărţită şi în „grozavă vrăjmăşie" cu fiinţa de acelaşi sânge, cu consângeana ei. Dacă întâi Făt-Frumos avea să înfrunte blestemul, indirect exprimat, al lumii imediate, acum va înfrunta pe cel al lumii *îndepărtat*-apropiate, cea a consângenilor, de care de asemenea el s-a desprins când a ieşit din condiţia devenirii întru devenire.(...)

Vine o a treia încercare, ce ar putea fi şi al treilea blestem, *cel al lumii fiarelor şi al firii însăşi*, pe care, toate, vrea să le trădeze Făt-Frumos, cu năzuinţa sa de a-şi depăşi condiţia. (...)

Dar cea mai sălbatică ameninţare este a sălbăticiunii însăşi; căci tocmai în preajma palatului unde locuieşte Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte (iar basmul vorbeşte aşa, la singular, ca şi cum ar fi în joc o persoană, şi încă una singură) (...) „Stau toate fiarele cele mai sălbatice din lume — spune basmul; ziua şi noaptea păzesc cu nedormire".(...) Iar pentru că „cu dânsele nu este chip a te bate", căci te poţi bate cu o Gheonoaie, te poţi bate cu o Scorpie, dar nu te poţi bate cu Firea toată, Făt-Frumos va trebui să aştepte clipa să poată trece pe *deasupra* junglei firii.(...) „D-abia, d-abia, atinse cu piciorul vârful unui copac şi dodată pădurea se puse în mişcare; urlau dobitoacele, de ţi se făcea părul măciucă în cap." (...)

Dar dintr-o dată, când „se lăsară în jos", omul şi calul, sau zburătorul cu aripi de cal, scenariul se schimbă ca prin farmec. Ce s-a întâmplat? (...) Lighioanele din pădure, fiarele acelea mai sălbatice decât orice altceva pe lume, sunt nişte puişori acum, cărora Doamna Palatului, Doamna cea mare, le dă de mâncare.(...)

Cum să nu încremeneşti? Şi cum să nu rămâi totuşi om, în toată încremenirea ta, ca Făt-frumos acum, văzând că „Stăpâna era o zână înaltă, supţirică şi drăgălaşă şi frumoasă, nevoie mare!" — atâta tot. (...)

Doamna şi feciorul acesta de împărat stau de vorbă simplu: „Ce cauţi pe aici?", îl întreabă ea. Abia dacă, în discreţia lui, basmul arată ceva, ca o mică sfială a tânărului. (...)

De îndată ce omul cel tânăr intră în palat (palat? putea fi la fel de bine o frumoasă colibă), el „găsi încă două femei, una ca alta de tinere".(...)

Iată că femeile îl rugară să locuiască de aici înainte cu dânsele, căci „ziceau că *li se urîse şezând tot singurele*". Ce stranie vorbă şi aceasta, adevărată şi ea undeva. (...)

Numai că urîtul lor de-o veşnicie nu putea fi încă, din prima clipă, urît şi pentru Făt-Frumos. De aceea „el nu aşteptă să-i mai zică o dată, şi primi cu toată mulţumirea, ca unul ce aceea şi căuta". Asta au căutat statornic oamenii,

Scanned with OKEN Scanner

în fond, tinereţe fără bătrâneţe şi au cerut de la fire, de la zei, de la medicină, de la astrologie sau de la biofizică, să le dea zile fără de număr. Să vedem însă — fiindcă basmul n-a vroit să se oprească la acest liman fericit — ce se întâmplă celor ce, ca Făt-Frumos, pierd numărătoarea zilelor.

Mai întâi le merse cât se poate de bine, căci noutatea este plăcută, chiar sau mai ales celor aşternuţi pe viaţă veşnică. Aşadar „încet, încet se deprinseră unii cu alţii", şi această lucrare de bună deprindere, de bună potrivire între om nou şi om nou, este într-adevăr o desfătare. Dar se termină curând. Apoi Făt-Frumos „îşi spuse istoria şi ce păţi până să ajungă la dânsele". Ce pot face, într-adevăr, fiinţele care n-au ce face, decât — ca în *1001 Nopţi* sau măcar ca în *Decameron* — să povestească şi, dacă n-au poveşti de istorisit, să *se* povestească? (...)

Numai că trecu şi desfătarea asta, şi atunci el „nu după multă vreme se însoţi cu fata cea mică".(...)

Va fi trecut şi luna de miere, astfel că mirele pământesc trebui să mai iasă niţel din palat, şi de rândul acesta toate trei stăpânele casei, nu doar soaţa, ci şi cumnatele îi spuseră ce să facă spre a-şi umple ziua şi el: „Îi deteră voie să meargă prin toate locurile de primprejur, pe unde va voi; numai pe o vale, pe care i-o şi arătară, îi ziseră să nu meargă, căci nu va fi bine de el; şi îi spuseră că acea vale se numea «Valea Plângerii»."(...)

Dacă basmul acesta ar fi unul obişnuit, nu numai că Făt-Frumos ar începe să simtă boldul chinuitor de a merge tocmai acolo unde i se interzisese, dar măcar — admiţându-se că în lumea fiinţei atinse nu mai ai astfel de curiozităţi pământeşti — ar fi fost nevoie de o întâmplare cu totul deosebită, să zicem un vânat cu totul rar, nemaivăzut şi peste orice preţ, spre a-l atrage pe „Valea Plângerii" sau a Vieţii. Dar iată că vânatul care-l împinge pe Făt-Frumos într-acolo este tot ce poate fi mai de rând, un simplu iepure! (...)

În fapt, nu se petrecu, la prima vedere, cine ştie ce răsturnare prin aceea că Făt-Frumos „nimeri iepurele abia cu a treia săgeată şi trebui să coboare niţel în Valea Plângerii, mergând să-şi ia iepurele." Nu se întâmplă decât că, întorcându-se aşa cu iepurele spre casă. Făt-Frumos simţi cum se ridică uşor, cât o undă pe lacul cugetului, ceva care până atunci stătuse bine aşezat în „vremea uitată".(...)

Şi iată că Făt-Frumos ieşi o clipă din blânda amnezie. Dar fiindcă era în lumea fiinţei, el nu putea nici să-şi amintească chiar de orice, ci doar de aceea ce în rânduiala vieţii obişnuite este cel mai apropiat de fiinţă: zămislirea. Îşi aminti astfel de părinţi şi, cum spune basmul, „îl apucă un dor de tatăl său şi de muma-sa".

Ceva pământesc, ceva de ordinul devenirii, oricât de înrudit încă fiinţei, veni să tulbure împărăţia acesteia. Iar fetele, soaţa şi cumnatele, simţiră adierea altui vânt, în lumea lor. „Ai trecut, nefericitule, în Valea Plângerii! îi ziseră ele cu totul speriate." Şi Făt-Frumos recunoscu, deoarece în lumea fiinţei adevărate, nu-i aşa, nu mai încape minciuna.

Scanned with OKEN Scanner

Dar tot în lumea fiinţei nu începe nici întoarcere la buna uitare, dacă s-a trezit o *singură* amintire, cu reverberaţia ei în cuget, aşa cum fiinţa nu mai poate să se refacă întocmai, dacă s-a iscat în ea vibraţia devenirii, o clipă, cu reverberaţia ei în real. (...)

Acum, când farmecul uitării s-a destrămat şi când nu mai este nimic de făcut din partea reprezentantelor lumii de sus, rămâne să intre în joc intermediarul ...: respectiv calul năzdrăvan, care se vede că nu se plictisise îndeajuns tot păscând în pajiştile din paradisul acela. El, ca orice mijlocitor iscusit, găseşte o cale, un mijloc de a face şi una, şi alta. Dar el spune lui Făt-Frumos: „Dacă nu vrei să mă asculţi, stăpâne, orice ţi se va întâmpla să ştii că numai tu eşti de vină. Am să-ţi spun o vorbă şi, dacă vei primi tocmeala mea, te duc înapoi."(...) Calul acesta românesc este cu adevărat iscusit şi bun pedagog. (...) Aşa este tocmeala lui — spre a folosi vorbele calului — că nu-i e dat omului să înveţe chiar totul de la cel înţelept. (...)

Înspre lumea *noastră* se întoarse atunci Făt-Frumos, cu trupul şi aripile sale de cal, făcând cu adevărat calea întoarsă, treaptă cu treaptă. (...) Basmul spune cu exactitate că „ajunseră în locurile unde era moşia Scorpiei", adică acolo unde avusese loc a doua încercare, în ceasul durerii.

Şi iată că „acolo găsiră oraşe, pădurile se schimbaseră în câmpii". Trecuseră ani şi veacuri, iar istoria adusese cu ea civilizaţia, spune basmul nostru folcloric. (...)

E drept, ştiinţa spune că vor îmbătrâni cei lăsaţi în urmă, în timp ce zburătorii prin cosmos vor rămâne nespus de tineri faţă de ei. Dar cine ştie dacă, întorşi după ani şi ani în timpul *lor* de altădată, nu vor îmbătrâni şi ei brusc, ca Făt-Frumos acum, crescându-le dintr-o dată barba şi albindu-li-se părul. Poate că basmul nu spune o minciună nici de astă dată.

„...În cele din urmă, ajunse la palaturile în care se născuse", şi astfel bucla se închide: omul a revenit la locul său de obârşie şi, într-un fel, ciclul destinului său s-a încheiat. (...)

Fragmente reproduse după vol. Constantin Noica,
Sentimentul românesc al fiinţei,
Editura „Eminescu", 1981

Scanned with OKEN Scanner

MARII CRONICARI AI SECOLULUI AL XVII-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVIII-LEA

Deviza lui E. Lovinescu, *Ex occidente lux*, luată în sine, poate fi contestată oricând, ca de altfel întreaga teorie a sincronismului. Fapt este însă că limba şi cultura românească — la mijloc fiind structura latină — au înflorit mai cu seamă în contact cu Apusul. Reforma a impulsionat, în Ardeal mai întâi, apariţia primelor traduceri, iar cei dintâi cronicari în limba naţională s-au format în Polonia, singura ţară slavă în care latina era oficială. Între aceştia, Grigore Ureche şi Miron Costin ocupă locul întâi.

Însă *Letopiseţul Ţării Moldovii* de GRIGORE URECHE[1] nu este nici pe

[1] GRIGORE URECHE (1590? — 1647) era fiul lui Nestor Ureche, mare vornic al Ţării de Jos sub domnul Moldovei Ieremia Movilă, boier de dată mai recentă, în ceea ce priveşte rangurile şi puterea economică, însă cu ascendenţă până în epoca lui Ştefan cel Mare şi cu o mare influenţă politică. Viitorul cronicar îşi face studiile în Polonia, la Liov, într-o şcoală latină, unde învaţă „artele liberale": gramatica, retorica şi poetica. Sub Vasile Lupu este ridicat la rangul de spătar şi, după aceea, în 1642, e făcut mare vornic al Ţării de Jos. Opera sa, *Letopiseţul Ţării Moldovii*, scrisă către sfârşitul vieţii, cuprinde faptele mai importante din istoria ţării, începând cu cel de al doilea descălecat, 1359, până la domnia lui Aron Vodă Tiranul, 1594 inclusiv. Între izvoarele cele mai importante folosite, se află o cronică polonă a lui Joachim Bielski (*Kronika polska*, 1597), o cosmografie latină de Gerard Mercator, letopiseţele moldovene de până acum, scrise în slavoneşte, şi, se pare, un letopiseţ românesc — astăzi pierdut — datorat contemporanului său Eustratie Logofătul. A folosit de asemenea amintirile tatălui său Nestor, ca şi pe acelea ale unor boieri mai bătrâni, judecând după amănuntele pe care le dă în legătură cu bătălia de la Cahul dintre Ion Vodă Armeanul şi turci. Mai amănunţit cronicarul se ocupă de epoca lui Ştefan cel Mare, figură măreaţă, în care Ureche vede pe luptătorul pentru independenţa Moldovei. Atitudinea antiotomană este permanentă la scriitor şi izvorăşte din adânca sa iubire de ţară. Concepţia istorică de bază este cea teologică, conform căreia Dumnezeu a creat lumea şi o guvernează. Puternic reliefată este şi atitudinea feudală a boierului cronicar care se ridică împotriva domnilor autocraţi propunând conducerea politică bazată pe sfatul boieresc, idealul său de domn fiind, din acest punct de vedere, Petru Şchiopul, pe care îl caracterizează drept o „matcă fără ac", opunându-l lui Ion Vodă Armeanul, a cărui politică de reprimare a puterii feudale o condamnă. Opera lui Ureche nu ni s-a păstrat în original, ci numai în câteva copii interpolate de un Simion Dascălul, un Misail Călugărul şi Axinte Uricariul.

BIBL. Grigore Ureche, *Letopiseţ al Ţării Moldovei*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, indice şi glosar de P.P.Panaitescu, ed.a II-a, Buc.,1958.

departe o operă savantă, aridă, cu un caracter oficial. Cronicarul scrie slobod, ca pentru sine şi ai săi. Scopul lucrării este mai întâi de toate patriotic şi educativ. Este necesar să avem şi noi, scrisă în limba noastră, istoria, spre a nu fi „asemene fiarălor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte", să nu lăsăm să se „înece anii cei trecuţi", pentru ca citind nepoţii şi strănepoţii să se fereáscă de rău, să urmeze cele bune, „să înveţe şi să se îndirepteze". Pentru aceea, „basnile şi poveştile" trebuie lăsate la o parte, din parte-i cronicarul umanist declarându-se a nu fi „scriitor de cuvinte deşarte". Observaţia asupra latinităţii limbii române e făcută simplu, pe înţelesul tuturor, prin citarea unor etimologii care îi stăteau la îndemână. „Ce fiindu ţara mai de apoi ca la o slobozie, de prinprejur venindu şi discălicându, din limbile lor s-au amestecat a noastră: de la râmleni, céle ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zic galena, muiaria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi altele, multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amănuntu, toate cuvintele le-am înţelege". Tot aşa constatarea că toţi românii sunt de un neam: „câţi se află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroş, de la un loc sînt cu moldovenii şi toţi de la Râm se trag".

Dacă stăm bine să ne gândim, tonul literaturii române e dat de pe acum. Cronicarul e sfătos şi ţine să facă „nacazanie, adecă învăţătură" către cititor, spre luare-aminte, vorbeşte în pilde şi proverbe, are un limbaj pitoresc şi bănuim că numai împrejurarea că a fost nevoit — făcând începătura — să scrie despre fapte la care nu a fost martor ocular îl determină să nu vorbească şi despre sine. Patina vremii a contribuit la rându-i, întărind valoarea artistică a povestirii, scoţând-o în acelaşi timp din câmpul utilităţii imediate. Cuvintele şi turnura frazei au evoluat într-un chip subiectiv, putem zice, căpătând corporalitate metaforică. El, cronicarul, nu este scriitor de cuvinte *deşarte*, ci *de dreptate*, anii trecuţi nu trebuie lăsaţi *să se înece*, pe Ştefan nimeni dintre înaintaşi şi nici dintre urmaşi *nu l-au ajuns* în vrednicie, când îl biruiau alţii nu *pierdea nădejdea*, căci ştiindu-se *căzut jos*, *să ridica* deasupra biruitorilor, turcii căutau prin toate mijloacele să *stropşească volnicia* tuturor, *zădărând* pe unii şi pe alţii.

S-a spus, poate cu drept cuvânt, că Ureche este un excelent portretist, referirea făcându-se mereu la celebrul portret al lui Ştefan cel Mare. Însă aici nu poate fi numaidecât vorba de un portret propriu-zis, fie el şi moral, de vreme ce scriitorul nu şi-a propus a avea în faţă modelul, ci mai mult de o gravură foarte apăsată, echilibrată şi concisă, peste care pluteşte subiectivitatea noastră, o dată cu patina vremii care s-a aşternut, conferindu-i valoare poetică, aşa cum se întâmplă cu icoanele afumate de trecerea anilor, libere acum de destinaţia lor iniţială:

„Fost-aŭ acestŭ Ştefan vodă om nu mare la statŭ, mânios şi de grabŭ vărsătoriu de sânge nevinovat, de multe ori la ospeţe omorâea fără judeţŭ. Amintrilea era om întreg la fire, neleneşŭ şi lucrul său ştia a-l acoperi, şi unde nu gândeai acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, unde

Scanned with OKEN Scanner

era nevoie însuşi se vârâia, ca văzându-l ai săi să nu îndărăpteze. Şi pentru aceaia rarŭ războiu de nu biruia..."

Demnă de remarcat la Ureche este mai ales conciziunea în ilustraţiile cu caracter portretistic, ca şi în câteva descrieri, realizate în cuvinte sintetice, printr-un soi de procedeu al antitezei *în raccourci*, elipsa verbului de legătură şi punerea înainte a negaţiei lăsând impresia de săpătură în piatră: *fost-aŭ, nu mare, neleneşŭ, la lucruri de războaie meşter*. Sau despre Bogdan cel „grozavŭ", urmaşul la tron al lui Ştefan: „*nu în beţii, nici în ospeţe* petrecea, *ci* ca un stejar în toate părţile priveghea". Or Bogdan fiul Lăpuşneanului: „*Nici de carte* era prost, la *călărie sprinten*, cu suliţa la halca *nu prea lesne* avea potrivnic." Unde lucrul se potriveşte, se apelează la proverbe: lăcomia turcilor e sac fără fund, viclenia şi ipocrizia lui Iliaş Rareş Turcitul îl face să semene „pe dinafară cu un pom înflorit, iară pe dinlăuntru cu un lac împuţit", tătarii pradă tot mai des pe poloni, asemenea lupilor care „cară în toate zilele de grumadzi oile", pentru că „umblă la dânşii ca la sită" etc. Calamităţile naturii sunt însemnate scurt şi bătrâneşte, puse alături de evenimentele istorice: „fost-au în acel an iarnă grea şi geroasă de piereau hierile pen păduri" (când a murit Ştefan cel Mare). În vremea lui Petru Şchiopul, a fost o secetă mare. Tabloul, sintetic, e o stampă sumară, epico-simbolică:

„Copacii au săcat de săcăciune; dobitoacele nu aveau ce paşte vara, ce le-au fost dărămând frunză; şi atâta prav au fost, că se stringea troiene de pulbere. Iar despre toamnă s-au pornit ploi şi au crescut mohoară, şi dintr-acele şi-a fost prinzând foamea sărăcimea."

O scenă din bătălia de la Cahul, povestită poate de tatăl cronicarului, este mai vie, având ceva din vălmăşagul tablourilor lui Salvator Rosa, dar conciziunea este aceeaşi:

„... nu era o călcare de pământ, ca şi mânele le obosise, şi armele îi scăpa. Că acela prah se făcuse, cât nu se cunoşteau care de a cui este; nici de sineţi se auzia, de trăznetul puştelor."

Aceste calităţi literare au atras pe scriitorii clasici (un Negruzzi, un Alecsandri, Eminescu, Delavrancea, Sadoveanu şi alţii), care au dat opere importante inspirate din cronica lui Grigore Ureche.

MIRON COSTIN[1], cel de-al doilea cronicar moldovean, îşi făcuse studiile

---

[1] MIRON COSTIN (1633—1691) făcea parte din rândul marii boierimi filopolone, ca şi Grigore Ureche. După terminarea studiilor, la Bar, primise indigenatul polon. În Moldova a ocupat, sub Vasile Lupu, Gheorghe Ştefan şi alţi domnitori, o serie de funcţii importante, ajungând până la treapta de mare logofăt. A avut, de asemenea, misiuni diplomatice însemnate şi a participat la câteva campanii militare, între care aceea a expediţiei turceşti împotriva Vienei, când cade prozonier la poloni. Regele Jan Sobieţki — care îi era prieten — îl ţine într-o captivitate

Scanned with OKEN Scanner

la Bar, într-un colegiu iezuit, în Polonia de la finele epocii umanismului. Deşi mult mai învăţat decât predecesorul său, el se păstrează în limitele tradiţiei, şi în *Letopiseţul ţării Moldovei de la Aron Vodă încoace* continuă perfect pe Grigore Ureche, relatând faptele petrecute de la 1594 până la 1661. Deosebirea fundamentală stă numai în faptul că Miron Costin este martor şi uneori chiar participant la evenimentele povestite, ceea ce face ca opera sa să aibă un puternic caracter memorialistic şi — dată fiind obiectivitatea istoricului: „eu voi da samă de a mele câte scriu" — un document de epocă de neînlocuit. Concepţiile filozofice şi politice sunt aceleaşi ca ale înaintaşului a cărui osteneală Costin o apreciază superlativ. Însă Miron — semn al contactului cu stoicii, direct sau prin intermediul unor scriitori polonezi, cum ar fi contemporanul său Stanislas Heraklius Lubomirski, martor, în sfârşit, al căderii tot mai adânci a ţării sub puterea turcească, cât şi la luptele intestine care măcinau Polonia pe atunci — este mai sceptic. Nici talentul şi nici cultura nu i-au lipsit acestui mare moldovean, contemporan cu Descartes, Boileau, Salvator Rosa şi Tassoni, dar împrejurările erau mai mult decât ostile creării unei culturi. Singur observă că „nu sunt vremile subt cârma omului, ci bietul om subt vremi", că pentru a scrie „gând slobod şi fără valuri trebuieşte" şi că, în sfârşit, „sosiră aceste cumplite vremi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji şi suspinuri". O clipă cugetul cronicarului se îndoieşte chiar dacă nu cumva Dumnezeu va fi hotărât „ţenchiu" şi sfârşit neamului. Însă iubirea de ţară îl îndeamnă să însemne faptele istorice la care asistă. Scopul lui era practic moralizator: „că letopiseţele nu sînt numai să le citească omul, să ştie ce au fost în vremi trecute, ce mai mult să fie de învăţătură ce este bine şi ce este rău şi de ce să se ferească". Memorabile sunt paginile consacrate domniilor lui Vasile Lupu şi Gheorghe Ştefan. Obiectivitatea istoricului se îmbină cu pana romanticului când relatează, de pildă, nunta domniţei Ruxandra, fiica lui Vasile Lupu, cu Timuş, fiul hatmanului căzăcesc Bogdan Hmelniţki. Observaţia este pătrunzătoare: cazacii sunt necioplіţi, în comparaţie cu moldovenii veniţi în contact cu manierele levantului; Timuş şi ai lui i se par boierului abia ieşiţi din ţărănie, Vasile Vodă făcea o căsătorie din calcule politice şi se vedea că „cu greu suspina şi-şi frângea mâinile de ginere ca acesta". Timuş era educat ca un războinic aspru, cu „hirea de hiară", şi da cu fierul pe negândite, încât „Bohul polcovnicul cu mâna legată de rană de sabie,

---

uşoară şi-l pune să scrie o *Istorie în versuri polone despre Moldova şi Ţara Românească*. Întors în Moldova sub Constantin Cantemir, ocupă o vreme funcţia de staroste de Putna. Însă viaţa-i se va sfârşi tragic, noul domn poruncind să fie decapitat, o dată cu fratele său, Velicico Costin, acuzat de uneltire împotriva tronului.

BIBL. Miron Costin, *Opere*, ediţie critică de P.P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1958; B.Cazacu, *Influenţa latină asupra limbii şi stilului lui Miron Costin* în *Studii de limbă literară*, Buc., p.81—110; Al. Rosetti, *Observaţii asupra limbii lui Miron Costin*, Buc.,1950.

Scanned with OKEN Scanner

făcută de Timuş, îmbla ca fără sine". Episodul va inspira pe Sadoveanu în romanul *Nunta Domniţei Ruxandra*.

Costin are o viziune mult mai cuprinzătoare asupra evenimentelor istorice văzute în ansamblul conexiunii lor. Portretele sunt trasate în câteva linii repezi şi proiectate pe fundalul vremii: Gheorghe Ştefan era „om deplin, hire adâncă, cât poţi dzice că nasc şi în Moldova oameni", deşi personajul nu e cruţat, atunci când e pus să unelteasscă răsturnarea lui Vasile Lupu şi să se răzbune în chipul obişnuit epocii. Tipic este portretul pârcălabului Ştefan de la Soroca, bizuit pe antiteza dintre intelect şi aspectul fizic, un om de o mare înţelepciune: „iară la statul trupului său era gârbov, ghebos şi la cap cucuiat, cât puteai zice că este adevărat Esop la chip". Adesea situaţiile sunt rezumate plastic prin câte o maximă: „lupul părul schimbă, iar nu hirea", „războaiele în clipala ochiului stau" (*bellum momentis constant*), „cine piere de glonţ de tun tot era de fulger să piară", „cela ce se îneacă se apucă de sabie cu mâna goală", „dzice moldovanul: nu sînt în toate dzilele Paştile" etc. Comparaţiile clasice, de tipul celor homerice, sunt aduse să moralizeze înalt istoria. Fraza este amplă, acordată la gândul filozofic. Iată, spre pildă, năruirea slavei lui Vasile Lupu:

„Precum munţii cei înalţi şi malurile cele nalte, când se năruiesc de vreo parte, pre cât sînt de înalţi, pre atâta durăt fac când să oboară, aşa şi casele cele înalte şi întemeiate cu îndelungate vremi cu mare răsipă purceg la cădere când cad".

Des citata descriere a invaziei lăcustelor denotă puterea de evocare a unui tablou negru, străbătut de fiorul sfârşitului de lume:

„Numai ce vădzum despre amiadzăzi un nuor, cum se ridică deoparte de ceri, un nuor sau o negură. Ne-am gândit că vine o furtună cu ploaie, deodată, până ne-am tâmpinat nuorul de lăcuste, cum vine o oaste stol. În loc ni s-a luat soarele de desimea muştelor. Ceale ce zbura mai sus, ca de trei sau patru suliţe nu era mai sus, iară cările era mai gios, de un stat de om să ridica oarece mai sus, iară multe zbura alăturea cu omul fără sială de sunet, de ceva. Să rădica în sus de la om o bucată mare de ceia poiadă şi aşa mergea deasupra pământului, ca de doi coţi, până în trei suliţe în sus, tot într-o desime şi într-un chip. Un stol ţinea un ceas bun şi dacă trecea acela stol, la un ceas şi giumătate sosea altul şi aşa, stol după stol, cât ţinea de la aprânz până îndăsară."

O mică teorie asupra simţurilor omeneşti, prima de acest fel în istoria literaturii române, aşezată la locul potrivit în cronică, spre a argumenta temeinic calitatea de martor ocular al evenimentelor, este făcută cu mare metodă şi pe înţelesul tuturor:

„Den cinci simţuri ce are omul, anume vederea, audzul, mirosul, gustul şi pipăitul, mai adevărat de toate simţuri ieste vederea, că prin audz, câte aude omul nu se poate aşedza deplin gândul... Iară vederea sîngură din toate aşadză într-adevăr gândul nostru şi ce să veade cu ochii nu încape să fie îndoială în cunoştinţă."

S-a spus şi s-a demonstrat — pe bună dreptate, poate — că Miron Costin îşi supraveghează stilul, în sensul că e atent la sintaxa latină şi încearcă, pe cât

Scanned with OKEN Scanner

lucrul e cu putinţă, a mlădia limba română pe tipare mai cărturăreşti. Parcurgând *Letopiseţul* fără prejudecăţi, bagi seamă însă că cel mai adesea cronicarul scrie foarte popular, ca omul cu griji multe, interesat a nu lăsa nimic neînsemnat din ceea ce crede el că trebuie să se ştie de către urmaşi. Vremurile erau dintre cele mai tulburi, şi Miron Costin participă activ la faptele povestite, se întristează de soarta ţării, dar, pe de altă parte, încearcă a filozofa în sens creştin. Peste toate pluteşte o amărăciune greu de definit şi ceea ce ne spune cronicarul rămâne infinit mai interesant decât stilul, cum nu va fi tocmai cazul lui Neculce. Văzută aşa, cronica lui Costin mărturiseşte peste veacuri drama unui om şi a unui popor, pe spinarea căruia se ţeseau intrigi dintre cele mai încâlcite, ambiţii de domnie, pofte de îmbogăţire, dispute între diferitele puteri militare şi politice, româneşti ori străine. Iubirea de ţară a cronicarului apare cu atât mai puternică cu cât Miron Costin se abţine de la orice părtinire, crezând cu mare tărie în virtuţile adevărului. „Dreptatea socotindu“, el nu poate scrie cu laudă despre Ştefan Gheorghe, în dauna lui Vasile Lupu, deşi de la acesta din urmă părinţii lui petrecuseră multă „urgie“, iar de la cel dintâi avuseseră multă „milă“. Chiar despre străini, atunci când cronicarul constată cinstea, spiritul de dreptate şi vitejia, vorbeşte laudativ, „nefăţărindu, că nemică nu strică credinţa aşè celora ce scriu létopiseţe ca făţăria“. Bunăoară, despre seraschierul Săidi paşa, orânduit de împărăţie să înfrângă pe Racoţi, principele Ardealului, Costin se exprimă în termeni admirativi pentru vitejia lui: „Nu-l pot uita turcii până astăzi pre acel paşe şi acela om era de războinic şi tare, cât (precum spunea şi ai noştri de dânsul) cu hatmanii cei vestiţi din lume poate să puie hirea lui“. Nimic mai firesc, deci, ca numitul general să fie pus să se adreseze ostaşilor, înainte de bătălie, cu aceste cuvinte reţinute atât de viu în memoria cronicarului:

„Câinilor! Iacă eu oi purcede direpţ asupra ghiaurului şi nu cu altă armă, numai cu sabia. Den voi, carele să va apuca, ori de arcu, ori de altă armă, aceluia capul îi voi tăia şi întâi voao, capetenilor. Deci, eu cum oi purcede şi-oi începe războiul, voi să tréceţi preste pedestrime şi să loviţi oastea neprietenului den dosu. Dacă oi înfrânge, că ştiu că oi înfrânge, unul den voi să nu cumva să să apuce de jacu, să descalice cineva la vreo boarfă sau să alérge după cai slobozi să prinză, cineva, ce să goniţi strâns pre neprietenul, că de goană sînteţi voi mai buni decât oastea mea ceastălaltă. Şi această învăţătură să ţineţi, cum vă dau poruncă. Iară că nu oi bate pre neprietenul, nime den voi să nu gândească, că eu ştiu că oi bate.“

Intenţia lui Miron Costin era — dacă ar fi avut răgazul necesar — să scrie o cronică începând de la primul descălecat, adică de la cucerirea Daciei de către romani. Lacuna a fost împlinită însă prin dizertaţia cu privire la originea românilor, pe care o intitulează: *De neamul moldovenilor şi din ce ţară au ieşit strămoşii lor*, operă cu totul remarcabilă, atât din punctul de vedere al expresiei literare, cât şi din acela al rigorii ştiinţifice, dacă avem prezente în minte posibilităţile de informare ale istoricului de atunci. Îndemnul principal i-a fost să nu lase neamul „cu mare ocară înfundat“ de „basna“ lui Simion Dascălul, care,

Scanned with OKEN Scanner

copiind cronica lui Ureche, adăugase informaţia suplimentară şi calomnioasă cum că românii s-ar trage dintr-un grup de deţinuţi eliberaţi de împărăţia de la Roma şi puşi la dispoziţia regelui Vladislav al Ungariei, spre a asigura hotarul de răsărit împotriva invaziilor tătare. Cu umor reţinut, dar mai ales cu argumente dintre cele mai convingătoare, cronicarul denunţă pe acel om de „puţină minte", Simion Dascălul, „fătat", la rându-i, cu „toate basnele lui" de către Eustratie Logofătul, care nu ştia măcar atâta lucru că pe vremea lui Vladislav al Ungariei imperiul roman de apus dispăruse de multe sute de ani. În linii mari, originea poporului român e demonstrată prin trimiterea la izvoare bine controlate, arătându-se pe larg împrejurările care au dus la cucerirea Daciei de către Traian. Se apelează apoi la argumentul de ordin lingvistic, punându-se în lumină cu multă convingere latinitatea. În fine, consultându-se îndeaproape cu un italian — Vittorio Piluzzo, nunţiul papal în Moldova — istoricul recurge la argumentele de ordin etnografic, comparând firea, obiceiurile şi chiar portul moldovenilor cu al locuitorilor peninsulei italice.

Important este să observăm, întrucât ne priveşte, efortul stilistic al scriitorului în direcţia valorificării posibilităţilor limbii române pentru exprimarea discursivă înaltă, a cugetării grave, solemne. (...)

Debitul larg este însă curmat din loc în loc de întrebarea retorică, presupunându-se interlocutorul opozant. (...) Pentru ca, mai spre sfârşitul paginii, elogiul umanist al scrisului şi cititului să se termine cu o vorbă memorabilă, îndelung pregătită în vederea efectului: „... că nu este altă şi mai iscusită şi mai de folos în viaţa omului zăbavă decât cetitul cărţilor". Ca în cazul tuturor scrierilor vechi, factorul subiectiv îşi spune şi aici cuvântul.

Evoluţia semantică a unor vocabule încarcă metaforic sensurile peste intenţia iniţială a scriitorului. Faţă cu imensitatea timpului şi faptelor istorice, gândul *să sparie*, neamul nu trebuie lăsat *înfundat* cu ocară, pentru că *este inimii durere*, originea lui trebuie *scoasă* lumii *la vedere*, studiul este *iscusită zăbavă* etc. Vorba concentrată, care se ţine minte, este şi ea un produs al vechimii,în anume chip. Lui Miron Costin i se întâmplă să spună: „că nu sînt vremile subt cârma omului ci bietul om subt vremi", „nasc şi la Moldova oameni", pur şi simplu pentru că el scrie *înaintea* noastră. Cele mai multe şi mai vestite maxime sunt latineşti, întâi şi-ntâi pentru că latinii le-au formulat şi le-au impus ca atare posterităţii.

Miron Costin este însă şi primul nostru poet original. Poemul de meditaţie filozofică[1], anticipând de pe acum eminescianul *Memento mori*, este o operă matură, axată pe una dintre cel mai productive idei lirice, scoasă din Ecleziast: „Deşertăciunea deşertăciunilor şi toate sunt deşertăciuni". Tema se potriveşte

---

[1] Este vorba de poemul *Viiaţa lumii*.

Scanned with OKEN Scanner

temperamentului scriitoricesc al cronicarului şi, totodată, vremilor prin care trecea Moldova de atunci. Expresia este sobră, cumpănită, destul de departe de barocul polonez al epocii, care l-ar fi putut influenţa. Deşi poetul face la început o mică, sumară — naivă ni se pare nouă astăzi — teorie a versificaţiei, prima de acest gen în istoria literaturii române, discursul liric pe tema soartei schimbătoare se desfăşoară slobod de orice constrângeri. Ideea trecerii ireparabile a timpului capătă coloratură autohtonă puternică. Viaţa omului este „ca aţa", e „floare", petrecută de „noroc":

A lumii cânt cu jale cumplită viiaţa
Cu grijă şi primejdii cum iaste şi aţa.
Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul.
Anii nu potŭ aduce ce aduce ceasul.

Meditaţia asupra morţii se află şi în Horaţiu: „*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres*"; ...însă poetul român întoarce epicureismul antic, îndemnul la bucuria clipei, spre credinţa creştină medievală în viaţa veşnică. Sentimentul „trecerii" este proiectat cosmic:

Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntoarcă iară...
Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?
Spuma mării şi nor subt cer trecătoriu,
Ce e-n lume să n-aibă nume muritoriu?...
Şi voi, lumini de aur, soarile şi luna
Întuneca-veţi lumii, veţi da jos cununa...

Spre deosebire de ceilalţi doi înaintaşi, ION NECULCE[1] nu a avut o

---

[1] ION NECULCE (1672—1745) s-a născut probabil la Iaşi, prin 1672, dacă este să credem afirmaţia sa că în 1732 avea „şaizăci de ai". Tatăl său, vistiernicul Enache, murise de timpuriu, şi viitorul cronicar îşi va petrece o parte din copilărie în Ţara Românească, la curtea Cantacuzineştilor, mama sa, Catrina, fiind fiica vistiernicului Iordache, fratele lui Şerban şi al stolnicului Constantin. Întors în Moldova, prin 1700, îl aflăm ca vătaf de aprozi însoţind, într-un rând, pe Antioh Cantemir, fratele lui Dimitrie, în Polonia, la Cameniţă, într-o expediţie militară. Cu Cantemireştii s-au înrudit prin căsătoria cu Maria, nepoată de soră a lui Antioh şi Dimitrie. Antioh îl ridică la rangul de vel spătar, iar Dimitrie îl făcu hatman. În această din urmă calitate, după înfrângerea moldovenilor şi a ruşilor în bătălia de la Stănileşti, 1711, este nevoit să urmeze pe domn în pribegia din Rusia, unde stă doi ani. Cu traiul de acolo nu se împacă, încearcă să se întoarcă în Moldova, dar nu izbuteşte decât după alţi şapte ani pe care îi petrece în Polonia, când prilejul s-a putut ivi, când vechi pricini fură uitate şi când, în fine, boierul intră în posesia moşiilor ce-i fuseseră uzurpate. În 1731, Grigore Ghica al II-lea îl numeşte vornic al Ţării de Sus, la vârsta de 60 de ani. Cam după această dată începe a redacta cronica. Constantin Mavrocordat, în a doua domnie, la care cronicarul se referă cu laude, îi dă slujba de judecător de divan. Dintr-un document din 1746 aflăm că i se împărţea averea între moştenitori.

BIBL. Ioan Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţie întocmită de Iorgu Iordan, Buc., 1959.

Scanned with OKEN Scanner

cultură sistematică. Faptul de a fi participat din plin la evenimentele povestite şi, mai ales, un mare talent fac din Neculce primul nostru cronicar artist, în toată puterea cuvântului, inaugurând astfel proza moldovenească, care mai târziu, prin Creangă şi Sadoveanu, va atinge clasicitatea.

În *Letopiseţul Ţării Moldovei* Neculce povesteşte faptele istorice de la Istratie Dabija Vodă (1661) — exact de acolo de unde fusese lăsat de către Miron Costin — până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat (1775). În centrul cărţii se află domnia lui Dimitrie Cantemir, care ocupă, oarecum disproporţionat, dacă avem în vedere scurtimea ei, cel mai mare număr de pagini. De astă dată valoarea artistică a povestirii covârşeşte pe cea documentară, importantă şi ea pentru istorie mai ales prin modul cum cronicarul vorbeşte de lucruri văzute şi face dese referiri la propria-i persoană. Din capul locului suntem avertizaţi că cea mai mare parte din cronică este lucrată fără izvoade, pentru că se afla „în inima mea". Scriind la bătrâneţe, având o memorie excelentă şi o slobozenie a limbii ferită de complicaţii cărturăreşti, Neculce adoptă tonul sfătos, compătimitor pe alocuri, bârfitor când se iveşte prilejul, totdeauna, însoţit de gesturi care te fac să crezi că mai curând a dictat cuiva cele ce a avut a spune.

Venirea lui Petru cel Mare la Iaşi, banchetul de prietenie oferit de Dimitrie Cantemir cu acest prilej, masa ce a urmat apoi în tabăra rusească, bătălia cu turcii de la Stănileşti, pe Prut etc. sunt relatate cu ochiul romancierului, atent mai degrabă la amănuntele semnificative, fără grija neapărată a ansamblului pe care trebuie s-o aibă istoricul. Personajele istorice devin personaje literare, cu gesturi şi ticuri caracteristice. Edificator este în această privinţă portretul lui Petru cel Mare, prins în mişcare de ochiul observatorului ce trebuia să fi fost neapărat de faţă:

„Iară împăratul era om mare mai înalt decât toţi oamenii, iară nu gros, rătund la faţă şi cam smad, oacheş, şi can arunca câte o dată din cap fluturând. Şi nu cu mărire şi fală ca alţi monarhi, ce umbla fiecum, prost la haine, şi mai ales cu doao, trei slugi, de-i era de grija trebilor. Şi umbla pe gios, fără alai, ca un om prost."

Bătălia cu turcii este notată bătrâneşte de către fostul mare hatman, cu puţină grijă faţă de tactica şi strategia militară, dar cu cuvinte şi comparaţii la îndemâna obştească:

„Şi au început a să bate pre vrăjmaş, cât întunecasă lumea de nu să vedé om cu om, şi să vedé numai para cum ieşié din puşci. Ca cum arde un stuh mare, trestie, pe nişte vânt mare, aşa să vedé focul ieşind din puşci."

Comentariul personal adresat direct cititorului apare des.

Bineînţeles, subiectivismul e cu mult mai pronunţat şi povestitorul e mult mai personal atunci când are a încondeia pe câte cineva, aşa cum se întâmplă în portretul-caricatură făcut lui Dumitraşcu vodă Cantacuzino. Acesta, zice Neculce, era „om nestătător la voroavă, telpiz, amăgitor, geambaş de cai de la Fener din

Scanned with OKEN Scanner

Ţarigrad"; apoi, pe un ton de răutăcioasă bârfă, şoptită parcă la ureche, dezvăluind intimităţi: „şi după aceste, după toate, era bătrân şi curvar"; urmează amănunte: „doamna lui era la Ţarigrad, iară el aicea îşi luase o fată a unei rachieriţe, de pe Podul Vechiu, anume Archipoae; eară pe fată o chiema Aniţa, şi era ţiitoarea lui Dumitraşcu-Vodă; şi o purta în vedeală întru toată boierimea; şi o ţinea în braţi de o săruta; şi o purta cu sălbi de galbeni şi cu haine de şahmarand, şi cu şlic de sobol, şi cu multe odoară împodobită..." Pentru ca, după aceasta, oroarea la adresa fanariotismului — reală sau simulată, lucrul nu mai are importanţă din punct de vedere strict literar — să izbucnească în văicăreli şi ridicări de mâini la cer: „Oh, oh, oh! Săracă ţeară a Moldovei, ce norociri de stăpâni ca aceştia ai avut... Oh, oh, oh! Vai de ţeară! Oh, oh,oh! Săracă ţeara Moldovei şi ţeara Muntenească, cum vă petreceţi şi vă dezmierdaţi..."

Evident, zicalele şi proverbele se află — dată fiind marea oralitate a debitului verbal — din belşug la Neculce, ca şi mai târziu la Creangă, spre a caracteriza personaje sau situaţii, introduse fiind prin câte o expresie de felul: „precum se dzice", „vorba ceea" etc.: „Paza bună trece primejdia rea; mielul blând suge la doo maice; capul plecat nu-l prinde sabia; calul râios găseşte copaciul scorţos; cine face, face-i-să; s-au plinit atunce un cuvânt prost ce dzice: cu iarba ce uscată arde şi ceé verde; precum să dzice: domn bogat şi fără sfat; după cum să dzice: că nu-s în toate zilele Paştile; după cum este vorba: că nu fac toate muştele miere".

Adevărate schiţe şi nuvele concentrate sunt cele 42 de anecdote istorice intitulate atât de nimerit *O samă de cuvinte* şi puse, cu simţ artistic foarte sigur, la începutul *Letopiseţului*. Prezentarea lor către cititori uimeşte prin deplina înţelegere a valorii ficţiunii: „cine le va crede bine va face, iară cine nu le va crede iarăşi bine va face, fiecare cum îi va fi voia aşa va face". De astă dată, prezenţa cronicarului în operă e mai puţin vizibilă. El se comportă, până la un punct, ca un culegător de folclor, introducând povestirea prin câte un impersonal „zic", abţinându-se de la orice pletoră verbală, concentrând totul la maximum şi realizând o sobrietate stilistică şi compoziţională — ni se pare astăzi — superioară exuberanţei romantice (Bolintineanu, de pildă), care i-a reluat temele, tinzând spre un soi de realism istoric parcă, deşi, altcum, ne aflăm în pură ficţiune. Ştefan cel Mare se ia la întrecere cu aprozii săi în tragerea cu arcul şi ucide pe cel care a îndrăznit să-l înfrunte. Tot el însă răsplăteşte pe legendarul Purcel, eroul de la Războieni, sau ridică în rang pe Purice aprodul, cel care-i oferise calul în bătălia de la Scheia, şi pune pe leşii, prinşi la Codrii Cosminului, să tragă în jug şi să are Dumbrava Roşie. Unele povestiri sunt umoristice: Logofătul Tăutu, trimis la Ţarigrad cu o misiune diplomatică, nu cunoaşte, ca boier de primă generaţie, ritualul cafelei şi o soarbe ca pe o băutură oarecare, opărindu-şi gâtul. Altele sunt senzaţionale, aşa cum este naraţiunea cu cei doi

Scanned with OKEN Scanner

copii, un arbănaş şi un turc, care merg să-şi caute norocul la Ţarigrad şi — despărţindu-se — se întâlnesc mai târziu: turcul, ajuns mare vizir, îl face domn în Moldova pe Gheorghe Ghica, fostul tovarăş de vagabondaj din copilărie. Senzaţională, de un fabulos oriental, este şi biografia spătarului Milescu, devenit Cârnul, în urma ciuntirii nasului de către Ştefăniţă Lupu, împotriva căruia ar fi uneltit, dres în cele din urmă de către un doctor neamţ prin slobozirea şi coagularea succesivă a sângelui. Romantică este apoi povestea de dragoste (mic *Tristan şi Isolda* valah) dintre fiica lui Radu Mihnea şi o slugă oarecare. Cei doi fug în codru, vodă face „năvod" de oameni şi-i prinde la Fântâna Cerbului. Momentul este sadovenian, însă totul se termină simplu, brutal, realist: slugii i se taie capul şi fata este trimisă la mănăstire.

Continuat spontan de Creangă, în arta de povestitor, primul cronicar artist devine pentru Sadoveanu model şi izvor de inspiraţie, nu atât în ceea ce priveşte subiectele împrumutate de la el — cum ar fi istorisirea *Orb sărac*, din ciclul *Hanu Ancuţei* sau în *Zodia Cancerului*, referitoare la domnia lui Duca vodă, despre care Neculce tratează pe larg — cât mai ales în ceea ce priveşte limba, în modulaţia ei autentic moldovenească, în gestul narativ elocvent, în plăcerea de a istorisi bătrâneşte întâmplări care au fost de demult.

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
O istorie a literaturii române, vol.I,
Editura „Minerva", 1971

Scanned with OKEN Scanner

DIMITRIE CANTEMIR (1673 — 1723)

Personalitate multilaterală a culturii şi literaturii române

Dimitrie Cantemir[1] — cărturarul cunoscut în întreaga lume — şi-a legat viaţa şi opera de poporul român şi de istoria lui. *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul*, tipărită la Iaşi în 1698 şi

---

[1] DIMITRIE CANTEMIR (1673—1723) era fiul domnitorului Constantin Cantemir, care a ocupat tronul Moldovei între 1685—1693, şi fratele lui Antioh Cantemir, de asemenea domn al Moldovei între 1695—1700.După moda epocii, dar şi pentru a se impune în faţa marii boierimi, cu care a avut nenumărate conflicte în timpul scurt cât a ocupat tronul Moldovei, Cantemir îşi făcuse un arbore genealogic destul de fantezist, unde se arată a fi scoborâtor dintr-un han tătar Timur. În realitate, aşa cum povesteşte Neculce, Cantemireştii erau de neamul lor răzeşi din ţinutul Fălciului, tatăl, Constantin, abia ştiind a-şi însemna numele, altfel fiind un bun şi vrednic ostaş. Aceasta va fi fost cauza — la care se poate adăuga şi înfruntarea învăţaţilor Costineşti — pentru care fiul Dimitrie fu pus de mic sub supravegherea dascălului Ieremia Cacavelas, un grec foarte învăţat, umblat prin Occident, cunoscător al operelor filozofului Van Helmont, între altele. Curând, încă din primii ani ai adolescenţei, ostatec la Poartă fiind totodată, Dimitrie Cantemir are prilejul să studieze la Academia Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopol cu unii dintre cei mai mari profesori de pe atunci, greci, turci şi apuseni. Ajunge să ştie, în afară de greacă, latina, slavona, precum şi câteva limbi orientale, între care turca, araba şi persana. La vârsta de numai 19 ani, când îi moare tatăl, este ales, pentru scurtă vreme, domn al Moldovei, însă turcii nu-i dau confirmarea şi, la uneltirile lui Brâncoveanu, numesc pe Constantin Duca, ginerele acestuia. Cantemir se întoarce la Ţarigrad şi-şi continuă studiile, îndeplinind în acelaşi timp funcţia de capuchehaie — un fel de ambasador sub următoarea domnie, a fratelui său Antioh. În sfârşit, după mai multe schimbări de domn — în care amestecul lui Brâncoveanu joacă primul rol — izbuteşte să ocupe tronul în 1710. Cunoscând îndeaproape şubrezenia imperiului şi dorind fierbinte eliberarea ţării sale, Cantemir duce tratative, la început secrete, apoi pe faţă, cu ţarul Petru I al Moscovei, cu care încheie o alianţă împotriva turcilor. După războiul nefericit de la Stănileşti, în 1711, forţat de împrejurări, pleacă în Rusia, unde devine unul dintre consilierii apropiaţi ai împăratului, însoţindu-l, între altele, într-o expediţie militară în părţile Mării Caspice, în calitate de cercetător arheolog şi interpret. Cea mai mare parte a operelor sale le-a scris în Rusia, unde moare relativ tânăr, la vârsta de 50 de ani. Osemintele lui au fost aduse în ţară în urma tratativelor diplomatului Nicolae Titulescu şi înhumate într-o criptă din biserica Trei Ierarhi din Iaşi. Fiul lui Dimitrie, Antioh Cantemir, este primul mare poet clasic rus, fost, la vremea sa, ambasador al ţarilor la Paris şi Londra, cu care prilej contribuie la răspândirea în Apus a operei tatălui său, mijlocind o serie de traduceri.

Scanned with OKEN Scanner

dedicată fratelui Antioh, este o lucrare de tinereţe influenţată de profesorul Ieremia Cacavelas, ca şi de unele cărţi de etică religioasă bizantină, cum ar fi *Dioptra* lui Filip Solitariul. Mai puţin interesează aici ascetismul, concluzia — firească pentru acele vremi — la care ajunge filozoful, cât mai cu seamă dramatismul înfruntării dintre trup şi suflet, între materie şi spirit, meditaţia surprinsă într-un dialog interior şi atinsă de fiorul metafizic. Ca şi Faust, care-şi dorea suprema fericire pe pământ şi cea mai frumoasă stea de pe firmament, după moarte, înţeleptul lui Cantemir pofteşte „avuţiă", „cinste politicească", dar şi împărăţia cerurilor, cele terestre părându-i-se totuşi inconsistente. Însă Lumea — celălalt *eu* al cugetătorului — îi pune în faţă icoana gloriilor apuse, ca în poemul filozofic *Viiaţa lumii* de Miron Costin: „Unde este Kyros şi Cesar? Unde este Xeres şi Artaxerses?". Imaginile sugerează uneori, prin materialitatea lor, acele stranii sculpturi de pe vechile pietre tombale reprezentând cadavre de monarhi străluciţi, abia acoperite de un linţoliu sărăcăcios:

„Să ştii că numai cu o feleagă de pânză învăliţi, ca cum ar fi în cămeşa cea de mătasă învăscuţi; şi într-un sicriu aşezaţi, ca în haina cea de purpură mohorîtă îmbrăcaţi; şi în gropniţi aruncaţi, ca în saraiurile cele mari şi desfătate aşezaţi, s-au dusu-se; iară altă nemică, nici în sân, nici în spate n-au rădicat cu sine să ducă".

Interesantă din punct de vedere poetic este şi ideea din *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* (1700), prima metafizică datorată unui român. Ştiinţa „sacră" a spiritului, teologia, nu se poate înfăţişa direct (picta), fiind abstractă, ci doar se poate închipui printr-o reprezentare alegorică, cunoaşterea absolutului fiind cu putinţă numai prin revelaţie. Timpul însuşi nu este o categorie, ci numai un mijloc cu care măsurăm mişcarea corpurilor, fragment de infinitate legat de fenomenele trecătoare, călăuza către „supraintelectualul, unicul etern şi indefinit Dumnezeu". Lucrarea este însă profund influenţată de gândirea lui Van Helmont, filozoful, medicul şi chimistul flamand, ale cărui scrieri erau aduse la cunoştinţa lui Cantemir de către Ieremia Cacavelas, autorul dedicându-i, şcolăreşte, opera. În acelaşi spirit este compusă şi *Logica* (1701) (*Compendiolum universae logices institutionis, Encomion in I.B. van Helmonti...*), probabil cerută de Academia din Constantinopol, un manual didactic sumar ce poartă menţiunea: „*ad mentem neotheoricorum philosophorum*". Influenţa lui Jan Baptiste van Helmont asupra lui Cantemir are o oarecare însemnătate, deşi în lucrările următoare scriitorul român dă semnele apropierii de gândirea raţionalistă. Însă chiar van Helmont, contemporan cu Roger Bacon, cu Harvey şi Galileu, cu toate confuziile lui moştenite de la Paracelsus, admitea punerea în discuţie a condiţiei divinităţii şi, lucru important, făcea experienţe de laborator, descoperind acidul carbonic şi fermentaţia gastrică. Scrierile lui, adunate în întregime abia în *Opera omnia*, apărută la Frankfurt, în 1682, se bucurau de faimă. Cantemir însuşi mărturisea a fi făcut observaţii şi experimente, în *Descriptio Moldaviae*, unde aflăm câteva afirmaţii tipic vanhelmontiene: iarba de pe cutare creastă de munte

Scanned with OKEN Scanner

din Moldova produce o rouă din care se poate extrage unt; într-o anumită regiune oile nu au copita despicată; apa din Prut este mai uşoară decât în celelalte râuri din Moldova (prilej de umor la Sadoveanu, în *Zodia Cancerului*, unde moldovenii se arată mai curând cunoscători în ale vinaţurilor, după ei apa nefiind bună nici măcar în cizme) etc. În sfârşit, poetică, în spiritul fantastic al transformării materiei pe calea alchimiei, este metamorfoza Struţocămilei, din *Istoria ieroglifică*, ai cărei creieri — arată cu umor scriitorul — erau răscopţi de soarele Orientului.

Importanţa artistică cea mai mare, dată fiind originalitatea şi maturitatea autorului, o are — între toate operele lui Cantemir — *Istoria ieroglifică în douăsprezece părţi împărţită, aşijderea cu 760 de sentinţi frumos împodobită*, redactată la Ţarigrad în anul 1705. Ca şi în cazul celorlalte, ba mai mult chiar, scopul în care a fost scris acest roman alegoric, ca şi valoarea lui documentară interesează mai puţin. În definitiv, ştirile cuprinse aici despre istoria Moldovei şi a Ţării Româneşti pentru cei doi ani (1703—1705), timp în care se desfăşoară acţiunea, sunt destul de puţine şi tendenţios prezentate. Brâncoveanu se ţine de intrigi la Poartă, Mihail Racoviţă este o unealtă docilă în mâna domnitorului muntean, ţara geme de obijduiri şi numai fraţii Cantemir au milă de ea. Chiar virulenţa pamfletară trece în planul al doilea al importanţei poetice. O dată pătruns în terenul ficţiunii, în acea zoomachie fantastică în care se înfruntă lumea paserilor condusă de Corb (Brâncoveanu) cu împărăţia patrupedelor condusă de Inorog (Cantemir), autorul uită parcă ţelul întreprinderii lui şi se lasă cuprins de o imaginaţie frenetică, fabulând în chipul cel mai baroc oriental cu putinţă, punând (ca în *Etiopicele* lui Heliodor, ca în *Odiseea* şi ca în atâtea scrieri) mijlocul acţiunii la început şi începutul la mijloc, intercalând naraţiuni independente în anume locuri, înscenând dialoguri filozofice pline de umor fin, practicând proza ritmată şi rimată, inserând pasaje întregi versificate, descrieri de peisaje exotice extraordinare, aluvionând discursul cu maxime şi sentinţe culese de peste tot, inventând în sfârşit, însuşi cuvinte şi forţând limba în felurite chipuri răsucită. Absoluta libertate în compoziţie şi expresie, imaginaţia (nu de tip romantic, ci frizând absurdul, cum am spune astăzi) fac ca opera lui Cantemir, privită până de curând mai mult respectuos şi neluată ca model de către nici un clasic, să intre, parţial măcar, în vederile poeţilor contemporani. Lectura ei prezintă greutăţi, evident, unele provenind şi din obişnuinţa noastră cu clasicii, care se exprimă „clar", într-o limbă mereu orientată după modelul popular, de la începutul secolului al XIX-lea încoace şi de la latinişti. Trebuie înlăturată însă prejudecata de a „înţelege" tot. Mergerea la „cheia" care denunţă numele reale ale personajelor istorice a fost necesară numai pentru contemporanii lui Cantemir (puşi în situaţia celor care caută, bunăoară ca în *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu, modelele vii), cititorii unei cărţi „sub manta", în scopuri polemice. Lectorul de azi se află în faţa unei bogăţii de forme şi de mişcare enormă, necesitând considerarea pe fragmente, deşi, altcum, totul prezintă o unitate indestructi-

Scanned with OKEN Scanner

bilă. Pătruns în imperiul ficţiunii, precum copilul care rămâne dezinteresat de morala fabulei, cititorul gustă farmecul inefabil al confuziei dintre regnuri.

Corbul e şiret şi autoritar, Vidra, „jigania cu talpă de gâscă, cu colţii de ştiucă", se pricepe să construiască silogisme *in barbara*, spre a-şi eluda caracterul amfibiu, Bâtlanul, „pasăre de apă sau peşte de aer", denunţă sofismele, Struţocămila, „traghelaful firii", este de o prostie enormă. Neputându-se stabili, în sfatul filozofilor, cărei categorii aparţine, şi invitată fiind de către adunare să spună însăşi ce este, Struţocămilă răspunde *alăturea*, zicând: „Eu sînt un lucru mare şi voi să fiu şi mai mare". Concluzia tuturor este că trăind multă vreme sub soarele sudului, creierii Struţocămilei s-au înfierbântat şi s-au uscat, rămânând astfel lipsită de orice putere de cugetare. Ea are însă enormul privilegiu de „a paşte din iarbă cele scumpe", căsătorindu-se cu frumoasa Helge-Nevăstuica, însoţire care i se pare Inorogului o eroare a naturii.

Aşadar, de provenienţă populară, însă într-o structurare cultă, umorul lui Cantemir câştigă în fineţe şi adâncime, integrat fiind într-un ansamblu panoramic, prin cadenţarea frazei anume studiată. Tot aşa, descântecul sau bocetul popular-folcloric capătă noi şi bogate valenţe lirice în această elegie, „tânguire" a Inorogului.

Prin comparaţie cu *Istoria ieroglifică*, celelalte opere ale lui D. Cantemir interesează puţin din punct de vedere strict literar. *Descriptio Moldaviae*, întocmită la cererea Academiei din Berlin, al cărui membru era savantul român refugiat în Rusia, încă din 1714, este o lucrare monografică tratând despre geografia, istoria, împărţirea administrativă, etnografia etc. Moldovei, urmată de o hartă destul de exactă şi amănunţit făcută, primul document de acest fel în istoria cartografiei române. Împreună cu *Vita Constantini Cantemiri* — o biografie de tip plutarhian, închinată întemeietorului familiei, lui Constantin Cantemir — cartea a intrat totuşi în atenţia scriitorilor noştri clasici. Negruzzi, Alecsandri, Sadoveanu au extras de aici subiecte pentru unele din compunerile lor de evocare istorică. Tot aşa, opera de faimă europeană a lui Cantemir, *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (1716), tradusă în englezeşte (1734 şi 1736), în franţuzeşte (1743) şi germană (1745), a atras interesul unor mari scriitori, precum Byron sau Victor Hugo.

În sfârşit, marele savant umanist şi patriot ţine să proiecteze o lucrare ştiinţifică despre istoria românilor scrisă în limba ţării, continuând astfel tradiţia lui Miron Costin şi a Stolnicului Constantin Cantacuzino, precedând cu strălucire pe eruditii Şcolii ardelene.

Reprodus după vol. Ion Rotaru
O istorie a literaturii române, vol.I,
Editura „Minerva", 1971

Scanned with OKEN Scanner

ŞCOALA ARDELEANĂ

Expresie a iluminismului românesc

Şcoala ardeleană este mişcarea iluministă, ideologică, culturală şi literară — a românilor din Transilvania — pusă în slujba eliberării sociale şi naţionale de sub jugul Imperiului habsburgic.

Şcoala ardeleană nu este o apariţie spontană. Ea continuă în mod firesc ideile cronicarilor privitoare la latinitatea limbii române, la continuitatea românilor în Dacia şi unitatea poporului român şi utilizează lucrările acestora ca izvoare istorice: „...mai ales *Cronicul* manuscris al lui Miron Costin, logofătul Moldaviei... precum şi *Descrierea Moldovei* de prè luminatul Dem. Cantemir, fostul oarecând domn şi principe al aceleiaşi" — după cum se afirmă în introducerea gramaticii *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*.

Şcoala ardeleană reprezintă prima manifestare organizată, cu scop precis şi conştient formulat, a ideologiei iluministe în ţara noastră. Având ca izvoare idei ale iluminismului apusean, *Şcoala ardeleană* e un curent ideologic crescut din necesităţile obiective ale dezvoltării sociale din Transilvania, în jurul anului 1800. Faţă de curentele iluministe din alte ţări, *iluminismul Şcolii ardelene are ca trăsătură specifică îmbinarea luptei antifeudale cu lupta pentru emanciparea naţională a românilor din Transilvania, care erau priviţi ca străini la ei acasă, lipsiţi de drepturi şi socotiţi „toleraţi" de oligarhia chezaro-crăiască a Imperiului habsburgic.*

Principalii reprezentanţi ai *Şcolii ardelene* sunt: **Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior şi Ion Budai-Deleanu.**

Concepţia istorică şi filozofică

Toţi reprezentanţii *Şcolii ardelene* au scris lucrări istorice, *urmărind să dovedească cu argumente ştiinţifice latinitatea limbii, continuitatea elementului roman în Dacia şi unitatea poporului român*. Cele mai importante lucrări sunt: *Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor* de Samuil Micu; *Hronica românilor*

Scanned with OKEN Scanner

şi a mai multor neamuri de Gheorghe Şincai; *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* de Petru Maior.

Spre deosebire de cronicari, reprezentanţii *Şcolii ardelene* acordă un rol calitativ deosebit ideilor de *„latinitate"* şi *„continuitate"*. În timp ce cronicarii vorbesc despre acestea cu scopul de a deştepta mândria naţională şi patriotismul în lupta împotriva jugului otoman, reprezentanţii *Şcolii ardelene* le adaugă şi calitatea de *argumente*, pentru a cere egalitatea în drepturi a poporului român cu naţionalităţile privilegiate din Transilvania.

Clasa feudală a naţiunilor dominante din Transilvania căuta argumente „istorice" pentru a motiva lipsa de drepturi sociale şi naţionale pentru români. O serie de istorici ai timpului, despre care Petru Maior spunea că sunt *„urgia neamului omenesc"* şi că defăimările împotriva românilor circulă de la unul la altul precum *„măgariu pre măgariu scarpină"*, susţineau că românii s-au strecurat în Transilvania târziu, începând cu secolul al XIII-lea, şi că sunt, deci, numai „toleraţi"; nefiind o naţiune „nobilă", nu au nici drepturi în Transilvania.

Din acest motiv, toată argumentaţia istorică şi filologică a reprezentanţilor Şcolii ardelene este îndreptată spre a dovedi latinitatea şi continuitatea populaţiei române din Transilvania: dacă e vorba că numai naţiunile „nobile" au drepturi, atunci, cei mai îndreptăţiţi sunt tocmai românii, ca fiind cei mai vechi pe acest pământ şi, desigur, cei mai „nobili", de vreme ce sunt urmaşi ai romanilor.

În focul discuţiei şi al argumentării polemice s-a susţinut şi ideea greşită a purităţii etnice latine a românilor, care ar fi romani curaţi, neamestecaţi nici măcar cu dacii.

Alături de argumentul istoric, reprezentanţii *Şcolii ardelene* aduc şi argumente specifice filozofiei luminilor: oamenii şi popoarele trebuie să trăiască în pace şi armonie, pe baza unei înţelegeri prealabile, a unui „contract".

Tot în sens iluminist defineşte Petru Maior „nobleţa" şi înfrăţirea dintre naţiuni pe baza dreptului natural:

„... potrivit cu înţelepciunea este ca toţi oamenii, neluându-se în seamă întâmplătoarea lor numire, să se iubească unul pre altul ca fraţii şi o naţie să alerge cu ajutor alteia spre înaintarea culturii, de la care depinde fericirea pre pământ; aceasta dacă o face vreo naţie arată că au ajuns la adevărata cultură (luminare) şi că trebuie a se zice în adevărat nobilă, iar din contră, dacă cineva dintr-aceea se sileşte ca să pună piedici şi culturii sale, ori luminării altei naţii, lămurit arată că se află încă şi acum în vechea barbarie şi greu păcătuieşte împotriva naturii, mama tuturora, care porunceşte a se îndeplini înţelegerea şi voinţa fiecărui om".

Contribuţia Şcolii ardelene la dezvoltarea limbii literare

Alături de istorie, reprezentanţii *Şcolii ardelene* au dat o deosebită atenţie studiului limbii. Cele mai importante lucrări filologice sunt: *Elementa linguae*

Scanned with OKEN Scanner

daco-romanae sive valachicae, scrisă de Samuil Micu şi Gh. Şincai; *Disertaţie pentru începutul limbii române* şi *Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi*, de Petru Maior; *Lexiconul de la Buda*, primul dicţionar etimologic al limbii române, început de S. Micu, a fost continuat de P. Maior şi de alţi reprezentanţi ai *Şcolii ardelene*.

Studiile despre limbă, ca şi cele istorice, urmăresc în primul rând dovedirea originii romane a poporului român. Principalele idei susţinute sunt: *latinitatea limbii române, necesitatea purificării limbii de cuvinte nelatine, introducerea unei ortografii etimologice şi înlocuirea alfabetului cirilic cu cel latin.*

Privitor la latinitatea limbii, Micu şi Şincai socoteau că ea provine din latina clasică, cultă, care a fost „coruptă" prin amestecul cu alte cuvinte străine. Petru Maior distinge, în mod just, latina *„gramaticească sau a învăţaţilor"* de latina *„poporului"*: *„... limba românească e acea limbă latinească comună, care pe la începutul sutei a doua era în gura romanilor"*.

Toţi trei sunt însă de părere că ar fi necesară o purificare a limbii de cuvintele nelatine şi mai ales slave: *„...cuvintele care sunt de la sloveni vârâte în limba românească prea lesne se cunosc şi uşor ar fi, de s-ar învoi românii spre aceea, a le scoate şi a face curată limba românească"* — scrie Petru Maior.

Ideea greşită a „purificării" arbitrare, de sus în jos, a limbii, ca şi a introducerii ortografiei etimologice, nu a fost însă aplicată cu consecvenţă în scrierile celor trei promotori ai *Şcolii ardelene*. Gh. Şincai îşi dă seama că ortografia etimologică nu corespunde limbii române şi în ediţia a doua a gramaticii (1805) renunţă la unele exagerări etimologice în favoarea ortografiei fonetice. În prefaţa acestei a doua ediţii scrie: *„Prin regulele pe care le-am statornicit în acea gramatică spre a scrie româneşte cu litere latine, puţin a lipsit să nu facem din limba daco-romană, în ceea ce priveşte scrisul şi cititul, ceva asemănător cu cea franceză"*.

De altfel, ortografia etimologică, creată cu scopul de a sublinia şi mai mult asemănarea limbii române cu cea latină (deci din motive polemice, de argumentare a drepturilor sociale şi naţionale ale românilor), este părăsită treptat în scrierile ulterioare ale lui Micu, Şincai şi Maior. Acest fapt dovedeşte că ei erau conştienţi de necesitatea unei limbi accesibile poporului, ca mijloc de însuşire a culturii.

În ansamblul său, aportul *Şcolii ardelene* la dezvoltarea limbii este deosebit de preţios. O serie de probleme capitale ale limbii îşi găsesc acum rezolvarea. Dintre acestea amintim: *necesitatea punerii de acord a limbii cu stadiul de dezvoltare a ştiinţelor moderne; transformarea limbii într-un instrument de răspândire a culturii în masele largi ale poporului; îmbogăţirea limbii române mai ales cu elemente din celelalte limbi romanice; necesitatea normării limbii; introducerea alfabetului latin.*

Pe lângă acestea, reprezentanţii *Şcolii ardelene* au fost preocupaţi şi de

Scanned with OKEN Scanner

probleme ale limbii literare: de claritatea şi muzicalitatea exprimării, de strânsa corelaţie între idee şi cuvânt, iar prin Ion Budai-Deleanu se aduce o contribuţie preţioasă la dezvoltarea limbajului poetic.

Reprezentanţii *Şcolii ardelene* nu s-au mărginit la o luptă teoretică, prin lucrări istorice şi filozofice. *Ei duc o acţiune organizată pentru emanciparea socială şi naţională a românilor din Transilvania.*

Prin memoriul cunoscut sub numele de *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* (1791), operă colectivă a reprezentanţilor *Şcolii ardelene*, semnat „de cler, de nobilime, de starea militară şi cetăţenească a întregii naţiuni române din Transilvania", se pretinde recunoaşterea românilor ca naţiune constituţională, egală în drepturi cu celelalte naţionalităţi din Transilvania. „Luminatul" împărat trimite memoriul Dietei feudale din Transilvania, care-l respinge. Lucrările polemice, istorice şi filozofice ale reprezentanţilor *Şcolii ardelene* au apărat revendicările memoriului.

O contribuţie însemnată au avut reprezentanţii *Şcolii ardelene* la dezvoltarea învăţământului şi răspândirea culturii. *„Cărturarii români* — scrie Samuil Micu — *nu vor putea duce la înţelepciune pe cei neînvăţaţi şi simpli, altfel decât prin cartea care să le lumineze mintea şi să înţeleagă şi ei ce e bun şi priincios"*.

Gh. Şincai, în calitate de director al şcolilor, înfiinţează 300 de şcoli, tipăreşte abecedare, o gramatică, o aritmetică. Petru Maior publică cărţi de popularizare ştiinţifică şi de interes practic din domeniul pomiculturii, industriei alimentare şi medicinii veterinare.

Samuil Micu a tradus şi cărţi literare: *Viaţa şi fabulele lui Esop*.

Reprodus după vol. Emil Giurgiu,
Literatura română,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1978

Scanned with OKEN Scanner

ROLUL „DACIEI LITERARE“ ÎN ORIENTAREA CULTURII ŞI LITERATURII ROMÂNE

Anul 1840, evocat de Gr. Alexandrescu în cunoscuta sa poezie, a debutat cu două evenimente de o deosebită importanţă pentru evoluţia ulterioară a limbii şi literaturii române: la „30 ghenarie“ Mihail Kogălniceanu semna la Iaşi cunoscuta *Introducţie* la revista *Dacia literară* şi la 15 februarie se năştea la Craiova cel care avea să devină unul dintre cei mai mari critici şi polemişti, Titu Maiorescu.

După punerea bazelor presei în limba română de către I. Heliade Rădulescu în Ţara Românească (*Curierul românesc*, Bucureşti, 8 aprilie 1829), Gh. Asachi în Moldova (*Albina românească*, Iaşi, 1 iunie 1829) şi Gh. Barițiu în Transilvania (*Gazeta de Transilvania*, Braşov, 12 martie 1838), Mihail Kogălniceanu editează la Iaşi în 1840 prima revistă literară în înţelesul modern al cuvântului, stabilind cu claritate obiectivele urmărite:

1. o foaie care, „părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională“;

2. o foaie românească care, „făcând abstracţie de loc“, să publice lucrări „din orice parte a Daciei, cu condiţia ca ele să fie bune“, singurul criteriu de apreciere a operei fiind valoarea ei: „vom critica cartea, iar nu persoana“;

3. o foaie la care să colaboreze scriitori din toate teritoriile locuite de români (moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni), „fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său“.

Scopul urmărit de Kogălniceanu era *„realizarea dorinţei ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi“*. Dacă îndemnul lui I.H. Rădulescu de a scrie şi publica cât mai mult se justifica în 1837, în 1840 traducerile şi imitaţiile deveniseră, după părerea lui M. Kogălniceanu, „o manie primejdioasă“, care înăbuşă spiritul („duhul“) naţional. În vederea creării unei literaturi originale, Kogălniceanu adresa scriitorilor apelul de a se inspira din trecutul istoric al neamului românesc, din tradiţiile şi obiceiurile poporului, din frumuseţea patriei.

„Istoria noastră — afirmă Kogălniceanu — are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem

găsi şi noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alţii. Foaia noastră va primi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi, compuneri originale îi vor umple toate coloanele."

Dacia literară trebuia să devină „un repertoriu general al literaturii româneşti, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni".

După *Introducţia* din care am citat, M. Kogălniceanu publică, în primul număr al *Daciei literare*, creaţii menite să ilustreze programul: nuvela istorică *Alexandru Lăpuşneanul* de C. Negruzzi, memorialul de călătorie *Suvenire din Italia* de V. Alecsandri, *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu, precum şi alte scrieri. Nuvela istorică, amintirile de călătorie, meditaţia filosofică, studiile despre folclor şi alte specii îşi fac debutul în paginile *Daciei literare*.

După trei numere, *Dacia literară* este interzisă de cenzură, întrucât în articolul *M.A. Demidoff în Banat, Valachia şi Moldova* era citat proverbul „Peştele de la cap se împute", aluzie la domnitorul Mihail Sturdza, iar în *Descriere istorică a tabloului ce înfăţişează pe Alexandru cel Bun, domnul Moldovei, când au primit coroana şi hlamida de la ambasadorii împăratului Ioan Paleologu*, M.Kogălniceanu adusese prea multe laude domnitorului moldovean, ceea ce, după mărturiile lui V. Alecsandri, l-ar fi supărat pe Mihail Sturdza.

Meritul *Daciei literare* şi în special al lui Kogălniceanu constă în orientarea limbii şi literaturii române pe făgaş naţional, în introducerea spiritului critic în aprecierea operelor literare, în legarea creaţiei culte de folclorul, tradiţiile şi obiceiurile poporului de pe întreg teritoriul de limbă românească, căci revista a circulat nu numai în Moldova, ci şi în Ţara Românească şi în Transilvania. Apariţia ei este astfel întâmpinată de Ion Heliade Rădulescu în *Curierul românesc* (nr.27/1840):

„Primind nr.1 şi 2 al acestei scrieri periodice ce se publică în Iaşi, sub redacţia d.căpitanului M. Kogălniceanu, adiotantul m-sale, nu putem decât a ne bucura, dimpreună cu toată naţia, despre dobândirea unei asemenea averi literare. Printr-însa, vedem acum curat că în veci am avut şi avem toţi românii aceeaşi limbă [...]. Râvna şi planul d-lui Kogălniceanu este vrednic de toată lauda şi recunoştinţa".

O notiţă de salut publica şi *Albina românească* din Iaşi a lui Gh. Asachi, iar *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* din Braşov reproduce *Introducţia* apărută în primul număr al *Daciei literare*.

Revista *Dacia literară* a jucat aşadar un rol important în crearea literaturii originale, în stabilirea normelor limbii literare. Din paginile ei a pornit curentul istorico-popular al specificului naţional în literatura română, reprezentat de V. Alecsandri, C. Negruzzi, Alecu Russo, N. Bălcescu, Cezar Bolliac, Gh. Barţiu, Andrei Mureşanu şi alţii.

Programul *Daciei literare* este continuat de revistele *Propăşirea* (Iaşi, 1844), *România literară* (Iaşi, 1855), condusă de V. Alecsandri, şi de *Revista*

Scanned with OKEN Scanner

română (Bucureşti, 1861) a lui Al. Odobescu. Într-o etapă nouă a dezvoltării limbii şi literaturii române (după Unirea Principatelor), programul este amplificat printr-un pronunţat spirit critic de către revista *Convorbiri literare* (Iaşi, 1867), redactată de Iacob Negruzzi şi având ca mentor, îndrumător şi conducător al *Junimii* pe Titu Maiorescu.

Reprodus după I. Hangiu, Revista
Dacia literară — 150 de ani de la apariţie,
Limbă şi literatură română, nr.1,1990

Scanned with OKEN Scanner

COSTACHE NEGRUZZI (1808 – 1868)

Alexandru Lăpuşneanul

O mult mai mare şi mai dreaptă recunoaştere i se cuvine nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul*, care, datând de o sută de ani, îşi păstrează, totuşi, vioiciunea cadrului, a chipurilor şi chiar a limbii: model nu numai de stil, de vigoare, de concepţie şi de psihologie, ci şi de felul cum poate fi prelucrat un text istoric într-o creaţie personală. În *Regele Poloniei şi domnul Moldovei*, Negruzzi se mulţumise să compileze două izvoare, fără să adauge nimic de la sine.

În *Alexandru Lăpuşneanul*, deşi informaţia istorică e mai sumară, el o însufleţeşte, totuşi, prin amănunte vii şi originale. Ne rămâne acum să intrăm în structura nuvelei pentru a disocia adevărul istoric de prelucrarea scriitorului.

Compoziţia nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul* constă din succesiunea unor tablouri brusc alăturate şi aproape independente.

Primul tablou ne zugrăveşte întoarcerea lui Lăpuşneanu pentru a-şi recuceri tronul. Iată sobra povestire a lui Ureche:

„Într-acea vreme, înţelegând împăratul turcesc, de atâtea amestecături ce se fac în ţară, şi se scoată unii pre alţii, nu suferi; ci a dat domnia iarăşi lui Alexandru Lăpuşneanu.

Iară Ştefan Vodă Tomşa, dacă au omorît pe Despot vodă în Suceava, şi bătu pe Mircea Vodă, la Milcov, întorcându-se la Iaşi, s-a gătit să trimită boieri şi oameni de ţară la împărăţie să ceie steag. Veniră olăcari de-i deteră de veste că domnia este dată lui Alexandru Vodă, şi a sosit la Brăila şi se gătează să intre în ţară. Înţelegând Tomşa de aceasta, s-a sfătuit cu boierii săi, ce vor face: şi aflară, ca să trimiţă lui Alexandru Vodă oameni juraţi de la ţară şi să-i spuie că ţara nu-l va, nici îl iubeşte, şi de acolo să treacă la împărăţie; şi până nu le va veni răspuns să nu lase pe Alexandru Vodă să intre în ţară. Dacă au mers solii acei de la Tomşa, şi au spus lui Alexandru Vodă. Atunci să fi zis Alexandru Vodă: «De nu mă iubesc ei, cum îi iubesc pre dânşii; şi de nu mă va ţara, eu voi pre dânsa, şi voi tot merge ori cu voie, ori fără voie!» Şi a oprit pe soli şi au trimis hochimurile împăratului la tătari, cari îndată s-au pornit de au cucerit ţara ca un roiu până la Prut, prădând şi arzând."

Cu atât se mulţumeşte cronicarul, şi ce tablou plin de mişcare a ştiut scoate Negruzzi din el! Scriitorul plăsmuieşte întreaga convorbire dintre Alexandru şi boierii trimişi de Ştefan Tomşa: vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc, Stroici. Fiecăruia îi dă o personalitate; Moţoc e un

Scanned with OKEN Scanner

viclean, Veveriţă, un duşman neîmpăcat al lui Lăpuşneanu, iar Spancioc şi Stroici nişte tineri ce fac pasul acesta numai din iubire de ţară, pe care vor să o ferească de năvala tătarilor şi a altor străini.

Convorbirea e schiţată şi de cronicar în câteva rânduri energice; scena dintre Moţoc rămas singur cu Lăpuşneanu e însă pe de-a-ntregul creată de Negruzzi. Moţoc cearcă să înduplece pe Alexandru să se desfacă de armata străină, făgăduindu-i că toată Moldova va fi cu dânsul. Văzând că vicleşugul nu i se prinde, cere voie să-l însoţească pe noul vodă în mersul lui biruitor spre Suceava. (...)

Într-o pagină, Negruzzi ne zugrăveşte caracterul lui Moţoc, de altfel în linia psihologiei date de cronicar. Pe Moţoc îl însărcinase Lăpuşneanu, în întâia sa domnie, să prindă pe Joldea (Ureche, I, 208); la răsturnarea lui Lăpuşneanu, Moţoc trecuse de partea lui Despot[1], mai târziu el uneltise cu Tomşa pentru a răsturna pe Despot (Ureche, I, 215); era, deci, menit a juca rolul melodramatic de intrigant, pe care i l-a dat Negruzzi şi în a doua domnie a lui Lăpuşneanu, fără a se fi folosit de vreun izvor istoric ci numai în sensul adevărului psihologic.

În al doilea tablou, îl găsim pe Lăpuşneanu domn. Din bun şi omenos cum fusese în întâia lui domnie, el se arată crunt şi lesne vărsător de sânge. Se înconjoară numai de soldaţi străini; pentru a face pe placul turcilor, arde toate cetăţile, afară de Hotinul. (...) Caracteristica acestei domnii e luată fie după Ureche, fie după Nicolae Costin[2]. Urmează însă o scenă de o rară frumuseţe şi originalitate. În sala în care chibzuia sinistrul domn, apare deodată domniţa Ruxandra, fata lui Petru Rareş, apariţie plină de contrast prin gingăşie, cu fiorosul Lăpuşneanu. Lăpuşneanu e o realitate istorică; ca aspect psihologic, Ruxandra e o creaţie a scriitorului. Cronicarii nu s-au ocupat de ea.

Şi în acest act, ca şi în întâiul, expunerea caracterelor nu se face prin descripţie, ci prin conflict şi dialog. În primul tablou situaţia se limpezeşte prin convorbirile solilor cu Lăpuşneanu; în al doilea, prin discuţia dintre Ruxandra şi Lăpuşneanu.

Doamna nu mai poate suferi atâta vărsare de sânge; încotro se întorcea, nu vedea decât jale. Îndreptându-se spre dânsa, lacrimile orfanilor şi văduvelor cereau îndurare. Se hotărăşte, în sfârşit, să facă un demers pe lângă Vodă. Lăpuşneanu se arată la început neînduplecat; părând apoi a se potoli, îi făgăduieşte că de „poimâne" se va lăsa de omoruri, dar că pe mâine îi pregăteşte

---

1 După Nicolae Costin reiese clar că Moţoc a trădat pe Lăpuşneanu, ed.Kogălniceanu, 1872, Appendix X,p.436.

2 Numai la început, Negruzzi spune că Tomşa a fugit în Valahia. Ştim din cronicari că el a fugit în Polonia, la Lember unde a fost ucis. Încolo: *„Pentru risipirea cetăţilor Moldovei"* cf. Ureche, I, p.221; despre căsătoria lui Lăpuşneanu cu Ruxandra, Ureche, I,p.209; despre domniile lui Iliaş şi Ştefan, fiii lui Petru Rareş, Ureche, I, 206, 7,8.

Scanned with OKEN Scanner

un „leac“ de frică.

„Leacul“ nu e decât ospăţul de la curtea domnească, la care sunt măcelăriţi 47 de boieri; al treilea tablou, puternic clădit pe un adevăr istoric, e povestit astfel de Ureche:

„Alexandru vodă, dacă s-a curăţit de toată grija din afară şi şi-a adus pe doamnă-sa Ruxandra şi coconii din Ţara Muntenească a vrut să se curăţească şi de vrăjmaşii cei din casă, pe cari îi prepusese el că pentru vicleşugurile lor fu scos din Domnia d-întâi. Şi a învăţat în taină pe lefegiii ce-a avut străini, de s-au supus în curtea Domnească, la Iaşi, într-o zi şi a chemat pre obiceiu boierii la curte. Cari fără nici o grijă de primejdie ca aceia erau. Şi dacă au intrat în curte slujitorii, după învăţătura ce au avut, au închis porţile, şi, ca nişte lupi într-o turmă fără de nici un apărător, a intrat într-înşii de-i snopeau, şi-i înjunghiau, nu numai boieri, ci şi slujitori, nici îi alegea pe cei vinovaţi, ci unul ca altul îi punea sub sabie. Mulţi se vârau pe fereşti de cădeau afară de-şi frângeau picioarele. Şi au pierit 47 de boieri,(...). Şi aşa, după atâta nedumnezeire, îi părea că şi-au izbândit de la inimă“.

Din aceste puţine rânduri Negruzzi a scos o dramă plină de mişcare şi de patetic. Ducându-se la biserică, după sfârşirea liturghiei, Lăpuşneanu ţinu o cuvântare boierilor, îndemnându-i la iubire, şi vestind începutul unor vremi de linişte. Ca semn al împăcării, el îi pofti la curte, la ospăţ.

Toţi veniră, afară de Spancioc şi Stroici. Trebuie să amintim că în privinţa celorlalţi eroi din nuvela sa, Negruzzi se depărtează cu totul de adevărul istoric. După refugierea lui Tomşa la Liov *„a trimis craiul pre sluga sa, pre Crasinski* — scrie Ureche — *la Liov, de i-au tăiat capul Tomşii, a lui Moţoc vornicul şi a lui Veveriţă postelnicul şi a lui Spancioc spătarul, şi i-au îngropat afară din târg la mânăstirea sfetei Onofrei*“. Iar Nicolae Costin adaugă *„Zice Istvanfie că şi Stroici au pierit atunci“*.

Moţoc, Veveriţă, Spancioc, Stroici muriseră, deci, demult pe pământul străin al Poloniei. Dacă Negruzzi îi mai păstrează în viaţă, e pentru a da un relief şi mai puternic tabloului măcelului, şi, la urmă, sumbrului sfârşit al lui Lăpuşneanu.

Întreaga descripţie a ospăţului e pregnantă, prin preciziune, prin culoarea locală a amănuntelor şi, mai ales, prin vigoarea scenei încăierării. Pe acestea şi cronicarul ni le dăduse, însă în câteva rânduri. Negruzzi a înnădit la urmă o nouă scenă, inventată pe de-a-ntregul, mai puternică şi de o deosebită ascuţime psihologică. E scena răzmeriţei. Auzind zgomot în curte, poporul se apropie să vadă ce e. Nemulţumirea se lăţeşte între oameni; sosesc în valuri. Ce vor? Nici ei nu ştiu. Când armaşul întreabă la ce au venit, fiecare răspunde altceva... Deodată unul strigă: *Vrem capul lui Moţoc*! Toţi îl urmează: *Vrem capul lui Moţoc*! Din nehotărîţi ce erau, par acum hotărîţi. Sunt într-un cuget, într-o voinţă; e psihologia mişcărilor populare, şovăitoare la început, dar canalizate

Scanned with OKEN Scanner

apoi într-o singură dorinţă, neprevăzută. Era, deci, firesc ca Moţoc să plătească cu capul său această mişcare populară. Scena în care e aruncat pe fereastră în mâinele gloatei înfuriate, apoi scena din urmă, când, după aşezarea capetelor celor 47 boieri în formă de piramidă, Lăpuşneanu cheamă pe Ruxandra pentru a-i da „leac" de frică — sunt deosebit de viguroase.

Singuri Spancioc şi Stroici scapă de măcel. Negruzzi voia să-i întrebuinţeze pentru altă dramă.

Actul al patrulea se desfăşoară cu prilejul morţii tiranului. Şi aici Negruzzi pleacă de la izvorul cronicarului. (...)

Negruzzi urmăreşte de aproape versiunea cronicarului, nelăsând la o parte nici un amănunt, dar adăugând culoare, mişcare, dinamism, într-un dialog viu, zbuciumat. Spancioc şi Stroici, ce făgăduiseră lui Lăpuşneanu să se întoarcă înaintea morţii lui, au şi trecut Nistrul, pentru a fi la căpătâiul tiranului. Ei siiesc mâna doamnei de a turna otrava, Spancioc descleştă chiar cu pumnalul gura bolnavului spre a-i vărsa tot cuprinsul paharului.

După cum scena ospăţului aminteşte pe Lucreţia Borgia a lui Victor Hugo, tot aşa moartea lui Lăpuşneanu aminteşte de moartea lui Ivan Groaznicul; prin măreţia ei fioroasă e vrednică de penelul unui mare artist...

Adevărată dramă în 4 acte, nuvela e concentrată în patru tablouri puternice, expresive, turnate într-o limbă arhaică, cu întorsături cronicăreşti; ea poate sluji drept model de felul cum poate fi transformat un izvor istoric într-o creaţie proprie.

Nuvela a fost adesea comparată cu romanul istoric al lui Prosper Mérimée: *Chronique de Charles IX*... din epoca luptelor religioase ale Franţei. Asemănarea de subiecte e inexistentă. Cât despre gen, o vastă literatură trăia din evocarea Evului Mediu. Walter Scott, cu deosebire, se afla printre scriitorii admiraţi de Negruzzi. De Mérimée s-ar apropia doar prin conciziunea limbii şi prin brusca succesiune a tablourilor caleidoscopice.

În altă ordine de idei, s-a accentuat demult (...) atitudinea răspicată *a domnitorului* împotriva boierilor jăcaşi:

„— Şi cu ce vei sătura lăcomia acestor păgâni ce aduci cu Măria-ta? adăogi Spancioc.
— Cu averile voastre, nu cu banii ţăranilor, pe care îi jupuiţi voi. Voi mulgeţi laptele ţării, dar a venit vremea să vă mulg şi eu pe voi".

Şi mai departe, în tabloul al doilea:

„La aceste se făcuse mare pregătire pentru ospăţul acesta. Vestea se împrăştiase că domnul se împăcase cu boierii şi boierii se bucurau de o schimbare ce le da nădejde, că vor putea ocupa

Scanned with OKEN Scanner

iarăşi posturi, ca să adune nouă avuţii din sudoarea ţăranului. Cât pentru norod, el era indiferent; el din împăcarea aceasta nu aştepta vreun bine, nici prepunea vreun rău..."

Iar când Moţoc se zbătea să scape de la o moarte sigură, strigând *„...nu-i asculta pe nişte proşti, pe nişte mojici..."*, Lăpuşneanu are acel vestit răspuns:

„— Proşti, dar mulţi..."

Moţoc fu aruncat astfel în braţele mulţimii înfuriate. (...)

Nuvela lui Negruzzi a inspirat două piese de teatru, pe care le vom analiza pe scurt. Începem cu: *Alexandru Lăpuşneanu*, dramă în trei acte de Dimitrie Bolintineanu. (...)

Acţiunea actului întâi se petrece la palatul domnesc. Domniţa Ruxanda declară, într-un lung monolog, că e hotărîtă să se mărite cu Lăpuşneanu.

„— Lui Alexandru Lăpuşneanu îi voi da mâna şi tronul, am jurat aceasta la altarul Maicii Domnului în tăcerea sufletului meu, aceasta va fi astfel, dar iată doamna Elena, văduva lui Petre Rareş, cea ce mi-a dat viaţă"...

Felul acesta de a vorbi e păstrat până la urmă, doamna Elena îndeamnă pe Ruxanda să ia de bărbat pe Joldea. Intră şi Lăpuşneanu, un biet boier neînsemnat, ce-şi arată dragostea faţă de domniţă, în această limbă:

„— ...Sufletul tău este mare, mintea ta este luminată, caracterul tău este nestrămutat, frumuseţile tale nu află altă frumuseţe care să le îngâne! razele cerului pălesc la faţa ta, cântecele paserilor sunt mai puţin dulci decât sunetele versului tău, suflul îmbălsămat al sânului tău de fecioară, — este mai curat decât mirosul crinilor şi rugilor din câmpie." (...)

Lăsând, deci, la o parte stilul, urmărim numai firul acţiunii. Joldea e ales domn şi se pregăteşte de nuntă într-un cort la Şipote. Sosind, Lăpuşneanu pune pe Moţoc să-i taie nasul.

Actul al doilea se petrece la suirea a doua oară a lui Lăpuşneanu pe tronul Moldovei. El începe tot printr-un monolog de o rară lipsă de simţ literar şi teatral. Nemulţumită de omorurile lui Lăpuşneanu, Ruxanda i-o spune cu bărbăţie. În desfăşurarea acţiunii Bolintineanu urmează mai mult pe cronicar decât pe Negruzzi. Tomşa vornicul, Veveriţă postelnicul, Spancioc spătarul au murit în Polonia — chiar şi Moţoc atât de folositor pentru efectul dramatic al piesei e mort şi dânsul... În fruntea boierilor nemulţumiţi e însă doamna Ruxanda, pe care Bolintineanu o presupune îndrăgostită de un oarecare Ştefan căpitanul.

Lăpuşneanu prepară omorul boierilor printr-un căpitan de gardă Maluk. În măcel, Ştefan căpitanul e scăpat de Ruxanda, ascunzându-l „în altarul familiei, în patul lui Alexandru Lăpuşneanu şi al fiicei lui Petru Rareş".

În actul al treilea ni se reprezintă întâi *demenţa* morală a lui Lăpuşneanu, apoi boala lui trupească.... În scena morţii scriitorul se ţine strâns şi de cronicar şi de Negruzzi... La urmă ne întrebăm însă: ce s-a făcut cu Ştefan căpitanul? Nu

Scanned with OKEN Scanner

ni se mai spune nimic: o simplă invenţie a lui Bolintineanu, prilej de lungi gungureli amoroase fără rost.

Să ne oprim şi la tragedia în versuri şi în cinci acte, *Lăpuşneanu-vodă*, a lui Samson Bodnărescu.

Actul întâi se petrece pe câmpia de lângă Huşi în lagărul lui Lăpuşneanu ce se luptă cu Despot... Lăpuşneanu e învins, Moţoc, Stroici, Spancioc şi Veveriţă trec de partea învingătorului pe care îl ajutaseră la biruinţă.

În actul al doilea acţiunea nu înaintează. El se desfăşoară, în bună parte într-un castel de pe malul Dunării, unde se află Lăpuşneanu. Au loc mai multe scene de căsnicie tulbure între Lăpuşneanu şi Ruxanda.

În actul al treilea se petrece solia lui Moţoc, Spancioc şi Veveriţă, dar şi această scenă se pierde în cadrul mai larg al vieţii familiale a eroului. Lăpuşneanu bănuieşte că Ruxanda a iubit odinioară şi poate şi acum pe Stroici, o bănuială cel puţin târzie.

Actul al patrulea reprezintă scena de la curtea lui Lăpuşneanu, în care Moţoc e dat pe mâna poporului răzvrătit. În actul al cincilea Lăpuşneanu moare la Hotin.

Bodnărescu s-a ţinut mai mult de povestirea lui Negruzzi decât Bolintineanu. Din nenorocire, firul acţiunii, atât de strâns, atât de puternic înnodat la prozatorul moldovean e mai slobod la Bodnărescu, întrerupt de scene lăturalnice de un interes îndoios.

Şi după aceste tragedii, Negruzzi rămâne încă, adevăratul poet al tragediei lui Alexandru Lăpuşneanu.

Reprodus după vol. E. Lovinescu,
Costache Negruzzi, ediţia a III-a,
Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1940

Scanned with OKEN Scanner

VASILE ALECSANDRI (1821—1890)

Pasteluri

Dacă ar fi să reconstituim biografia poetului, mai bine-zis trăirile interioare, din operă, atunci *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, gândite şi scrise după retragerea la moşia de pe Siret, Mirceşti, prin 1860, reflectă starea de spirit a omului de dincolo de amiaza vieţii, dezgustat, într-o privinţă, de maşinaţiile politice care aveau să ducă la abdicarea lui Cuza, nu indiferent totuşi la soarta ţării pentru a cărei propăşire luptase în anii tinereţii. Unii istorici literari arată că la mijloc ar fi vorba de o influenţă din partea *Junimii*, invocând corespondenţa cu Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu, frecventarea de către poet, măcar din când în când, a prestigiosului cenaclu ieşean, cât şi publicarea a mai tuturor pastelurilor în revista *Convorbiri literare*, în anii 1868 şi 1869, îndeosebi. Cert este că,o dată cu *Pastelurile*, versul lui Alecsandri începe a câştiga mult în acurateţe şi eleganţă, prin în o mai atentă şi laborioasă şlefuire a verbului. Mai cu seamă se remarcă atitudinea înalt contemplativă în faţa frumuseţilor eterne ale naturii, ale naturii autohtone în primul rând, cu păstrarea însă, poate chiar cu accentuarea pe alocuri, a acelei degajări impersonale, tipice pentru distincţia şi totodată spontaneitatea fermecătoare a temperamentului său poetic.

Însă compunerea de care ne ocupăm aici, *Serile la Mirceşti*, datată chiar de autor, *Mirceşti 1867*, rămâne oricum în afara influenţei junimiste. De altfel, ea nici n-a apărut în revista cenaclului de la Iaşi, o dată cu celelalte poezii ale ciclului, ci relativ mult mai târziu, în *Revista contimporană* şi în *Familia*, publicaţii, în treacăt fie spus, mai degrabă ostile *Convorbirilor*.

În volumul al treilea, *Poesii*, din seria de *Opere complete*, editată în 1875, reluată cu unele mici schimbări, bucata deschide ciclul *Pastelurilor*, şi pe drept cuvânt. Pentru că ciclul *Serile la Mirceşti* conţine ideea poetică generală a tuturor poeziilor în care Alecsandri cântă natura. În sine luată, compunerea nu este un pastel propriu-zis. Însă versurile respiră acea chietudine şi mulţumire sufletească, calmul şi echilibrul atât de proprii poetului. Chiar dacă existenţa lui nu va fi fost lipsită de unele complexităţi şi contradicţii, la epoca retragerii la Mirceşti şi a elaborării pastelurilor, Alecsandri s-a voit — cum însuşi lasă a se

Scanned with OKEN Scanner

vedea din piesa de teatru *Fântâna Blanduziei* (terminată în 1883 abia) — un Horaţiu român, spirit latin prin excelenţă, poet al claritǎţilor solare şi al bucuriei de a trăi, urînd moartea şi tenebrele, savurând viaţa, aşa trecătoare cum este ea, fiind totuşi conştient că opera lui va intra în patrimoniul cultural naţional şi va rămâne mai tare decât piatra şi decât bronzul... Mai corect este, credem, să presupunem că poetul *Doinelor* şi *Lăcrimioarelor* căuta o înnoire a mijloacelor, o punere de acord cu modul de a concepe poezia la generaţia mai tânără, ajungând astfel să anticipeze, până la un punct măcar, spiritul junimist. (Şi doar Alecsandri nu este singurul caz. Ibrăileanu, în *Spiritul critic...*, arătase pe Costache Negruzzi ca pe un *junimist avant la lettre*.) O dovadă în plus stă în faptul că ideea centrală a poeziei discutată aici (de fapt starea poetică şi temperamentală caracteristică lui Alecsandri) o putem afla într-un text de proză mult mai vechi, de prin 1844:

„Găsesc mare mulţămire a mă pune seara în faţa sobei şi a privi ghiocul fantastic al focului. Îmi place să reînviez în închipuire icoanele depărtate ce s-au şters odată cu trecerea zilelor şi să le înfăţişez ca o panoramă dinaintea ochilor mei. Franţia, Italia, Germania ş.c.l., mi se arată atunci cu tot farmecul pe care le împodobesc puterea suvenirelor şi dorul încă mai puternic de a le revidea în fiinţă. Câte planuri de fericire, câte castele de Spania ridic în ceasul acela!“[1]

Într-adevăr, abordând versurile ce ne interesează, se observă, de la început chiar, plăcerea domestică a poetului, retras să hiberneze la gura sobei, visând cu ochii deschişi, aşteptând muza inspiratoare autohtonizată în chip de „zână drăgălaşă“:

„Perdele-s lăsate şi lampele aprinse;
În sobă arde focul, tovarăş mângâios,
Şi cadrele-aurite ce pe păreţi sunt prinse
Sub palidă lumină apar misterios.

Afară plouă, ninge! afară-i vijelie,
Şi crivăţul aleargă pe câmpul înnegrit;
Iar eu, retras în pace, aştept din cer să vie
O zână drăgălaşă cu glasul aurit.

Motivul claustrării, cu perdelele lăsate, visând la gura sobei — într-alt chip interpretat, desigur — va apărea şi la Eminescu, în poezia *Singurătate*. La mijloc ar putea fi vorba chiar de un transfer operat în subconştient: „Cu perdelele lăsate / Şed la masa mea de brad, / Focul pâlpâie în sobă / Iară eu pe gânduri cad“. De asemenea în *Sonetele* aceluiaşi: „Afară-i toamnă, frunza-mprăştiată, / Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri; / Ci tu citeşti scrisori din roase plicuri / Şi într-un ceas gândeşti la viaţa toată. / Pierzându-ţi timpul tău cu dulci nimicuri, / N-ai

1 Cf. *Poezii*, ediţie îngrijită, adnotată şi comentată de G.C. Nicolescu, E.P.L. 1955, vol.II,p.355.

Scanned with OKEN Scanner

vrea ca nime-n uşa ta să bată; / Dar tot mai bine când afară-i zloată, / Să stai visând la foc, de somn să picuri".[1]

Şi în *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski poetul visează la gura sobei — de ar fi să extindem consideraţiile comparatiste — aşteptând vocea inspiraţiei, *flacără vie* zbucnind din cămin, spre a-i şopti la ureche povestea emirului din Bagdad.

Câtă deosebire însă! Originalitatea lui Alecsandri (facem deocamdată numai judecăţile de constatare, pentru o mai exactă înţelegere a problemei) constă în lirismul, ca să-l numim aşa, *direct*, fără întortocherile, complicaţiile, presupuse de anumite trăiri sufleteşti *profunde*. Nu starea de spirit proiectată în mediul ambiant, ca la romantici, ori ca la neoromanticii simbolişti, formează obiectul poeziei, ci dimpotrivă: clasic — în *Pasteluri* mai mult ca oriunde — măcar prin structura-i intimă, dacă nu prin formaţie, Alecsandri ia mediul înconjurător chiar ca obiect al poeziei exprimând, simplu, un sentiment foarte comun, dar tocmai de aceea impresionant prin cadenţa cuvintelor care îl fixează în toată prospeţimea lui. Mulţumirea, un soi de bucurie molcomă pricinuită de victoria omului asupra stihiilor, pe care le poate înţelege, organiza şi stăpâni într-un necesar echilibru, contemplarea contrastului dintre interiorul intim, prielnic oţiului, visării hedoniste, şi exteriorul cu meteorologia lui ostilă, sunt atribute ale insului raţional, trăind într-o climă continentală, precum a noastră, presupunând succesiunea clară a anotimpurilor. Într-un alt pastel, imediat următorul în ordinea fixată de Alecsandri, *Sfârşit de toamnă*, scris în acelaşi an, aflăm această strofă:

Ziua scade; iarna vine, vine pe crivăţ călare!
Vântul şuieră prin hornuri răspândind înfiorare.

---

[1] De notat că eminescianul Toma Nour din romanul *Geniu pustiu*, admirator, ca şi creatorul său, al bardului de la Mirceşti, cerând să i se trimită în pribegia-i voită, la Copenhaga, poeziile lui Vasile Alecsandri, se declara *un fantast*, plăcându-i să somnoleze visând la gura sobei pe timp de iarnă: „Afară era un timp posomorât şi gemător, ca gândurile murinzilor, ploaia vâjâia bătând în ferestrele casei, focul se făcuse zgură în sobă, lumânarea ardea palidă a stinsă şi mi se părea că aud şoptirea acelor moşi bătrâni cari, pe când eram mic, îmi povesteau în timp de iarnă, ţinându-mă în tremurândele lor braţe, poveşti fantastice despre zâne îmbrăcate în aur şi lumină, care cântă senina lor viaţă în palate de cristal..." (Cf. Eminescu, *Proza literară*, E.P.L., 1964, p.121.)

Desigur, având în vedere deosebirile temperamentale dintre cei doi poeţi, e o mare diferenţă între chipul de a visa la gura sobei al boierului de la Mirceşti şi acela al lui Dionis ori Toma Nour, ipostaze ale boemei eminesciene. Cu toate acestea, pasajul de mai sus este aproape sigur inspirat din pastelul alecsandrinian intitulat chiar *La gura sobei* şi apărut în *Convorbiri* exact în timpul când Eminescu aşternea pe hârtie romanul *Geniu pustiu*, în nr. din 1 aprilie 1868. Punerea în relaţie a visării în faţa focului cu basmele folclorice o făcea mai întâi Alecsandri, în bogatele note de subsol care însoţesc amintita poezie ce ar putea servi ca motto la o eventuală antologie a basmului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Boii rag, caii rânchează, cânii latră la un loc,
Omul, trist, cade pe gânduri şi s-apropie de foc.

Adjectivul *trist* nu trebuie înţeles altfel decât în chipul alecsandrinian ştiut. E vorba numai de *tristeţea acceptată*, oarecum convenţională, care cuprinde pe autohton la venirea anotimpului rece, fără complicaţiile intelectuale romantice. Mai apropiat de Alecsandri, întrucât priveşte poezia eternului, este Sadoveanu, de pildă în aceste rânduri din *Baltagul*:

„Deodată vântul trecu şuşuind prin crengile subţiri ale mestecenilor din preajmă. Pădurea de brad de pe Măgura clipi din cetini şi dădu zvon. Înălţând fruntea, Vitoria simţi adiere rece dinspre munte. Şuviţele castanii din jurul frunţii i se zbătură. Clipi din ochi, silindu-se oarecum să se trezească deplin. Pe toată costişa, în gospodăriile răzleţe, se auzeau chemări şi îngânări de glasuri. Cânii începeau să zăpăiască. Coloanele de fum se aplecau împrăştiindu-se pe faţa pământului.

— Într-adevăr, se tulbură vremea, grăi gospodina grăbit. Trebuie să ne mutăm în casă. Treci, fată, înlăuntru, şi fă focul în horn.

Cu mişcări iuţi, fata apucă tăciunii şi trecu în tindă. Aburi subţiri învăluiră soarele. Apoi nouri suiră cu hărnicie dinspre muntele cel mare...

... O clipă mişcarea casei se potoli şi vântul îşi spori zvonul pe deasupra satului. Găinile se suiră pe prispă la adăpost, alungate de cele dintâi stropituri reci. Vitoria privi cu uimire cucoşul cel mare porumbac, cum vine fără nici o frică şi se aşează în prag".

Om al pământului românesc şi el, fără îndoială, reacţionând la mediul climatic de asemenea printr-un fel de instinct atavic, Alecsandri este totuşi *boierul* cu tabieturi anume, întors din occidentalul Paris ori dintr-o călătorie sub soarele Mediteranei, în casa-i largă, de curând construită — însă tot după tipicul bătrânesc, urmărind anume confort — la Mirceştii natali, dispus a schimba pantofii de lac şi hainele prea strâmte cu meşii orientali şi halatul de mătase, un fel de anteriu ce-ţi permite şederea în poziţii mai puţin rigide. Friguros, în preajma primei zăpezi el se trage lângă foc, însă în „jîlţ" şi „având condeiu-n mână" — căci scrie de obicei mai mult iarna, ca un aristocrat ce este — prinzând „strofa dulce" din zbor, distrat, în timp ce ochiu-i admiră o cadră cu subiect oriental, în genul odaliscelor lui Theodor Aman de o pildă:

Pe jîlţu-mi, lângă masă, având condeiu-n mână,
Când scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor,
Când ochiu-mi întâlneşte ş-admiră o cadână
Ce-n cadrul ei se-ntinde alene pe covor.

Lirism direct şi mărturisire autobiografică, impresionantă prin seninătate şi francheţe — cu toată exprimarea cam abstractă: „farmec", „nostalgie", „dor", „amor" găsim în strofa:

O! Farmec, dulce farmec a vieţii călătoare,
Profundă nostalgie de lin, albastru cer!
Dor gingaş de lumină, amor de dulce soare,
Voi mă răpiţi când vine în ţară asprul ger!

Scanned with OKEN Scanner

Poetul nu este deloc un cap teoretic şi, de aceea, oricum s-ar exprima, cititorul trăieşte o dată cu dânsul *ficţiunea* anotimpului cald şi a călătoriilor în ţări îndepărtate aduse sub un adăpost primitor în mijlocul iernii valahe. Visând cu ochii întredeschişi, „prin fumul ţigaretei ce zboară în spirale", cu căţeluşu-i pe genunchi (amănunt tipic pentru ceea ce s-a numit poezie intimistă), în comoditate domestică totală, inima poetului zboară, „la timpul mult *ferice* în care-am *suferit*", adică la iubirea pentru Elena Negri, către al cărei chip, văzut parcă aievea, converg toate celelalte viziuni:

Apoi închipuirea îşi strânge a sa aripă;
Tablourile toate se şterg, dispar încet,
Şi mii de suvenire mă-ncongiură o clipă
În faţa unui tainic şi drăgălaş portret.

Cum poate fi pentru Alecsandri un timp *ferice*, în care totuşi se produce *suferinţa*? La emfaza romantică, de suprafaţă numai, la poetul *Pastelurilor* şi al *Steluţei*, învăţată din epocă dar nu consubstanţială, departe de ceea ce la Eminescu era *suferinţa dureros de dulce*, se adaugă un înţeles mai popular al noţiunii de *suferinţă în dragoste*, am zice: aproape lăutăresc — fără a pune nimic peiorativ în acest ultim cuvânt — în sensul confundării suferinţei cu fericirea. Interesant este să observăm că din această contaminare de sensuri, trădând, poate, oarecare grabă, şi superficialitate, distincţia poeziei lui Alecsandri iese neştirbită. Bardul de la Mirceşti, boierul, se comporta cu aceeaşi graţie şi dezinvoltură atât în saloanele aristocratice cât şi în coliba ciobanului ori faţă de lăutarul chemat lângă cerdac să-i cânte. Sensul general rămâne acela că trecerea anilor şterge totul, suferinţa ori fericirea devin cu timpul obiecte ale contemplaţiei lirice din partea omului vârstnic şi înţelept, echilibrat — mai bine am zice: de o tinereţe perpetuă — iubitor de armonie şi de frumos:

Atunci inima-mi zboară în raiul vieţii mele,
La timpul mult ferice în care-am suferit,
Şi-atunci păduri şi lacuri, şi mări, şi flori, şi stele
Intoană pentru mine un imn nemărginit.

Marea majoritate a pastelurilor lui Alecsandri, în orice caz, cele mai valoroase şi mai caracteristice, precum : *Iarna, Gerul, Viscolul, Oaspeţii primăverii, Cucoarele, Noaptea, Dimineaţa, Tunetul, Paştele, Plugurile, Semănătorii, Malul Siretului* etc., etc., au o compoziţie foarte unitară, mai mult chiar, o formă fixă: patru catrene cu versuri de câte 15 şi 16 silabe (rima masculină alternând de obicei cu rima feminină). *Serile la Mirceşti* este, prin comparaţie cu restul ciclului, o poezie mai lungă (14 catrene cu versuri de 14 şi 13 silabe) de un aspect dispersat, neunitar. La mijloc intervine caracterul declarativ-programatic al compunerii care este un fel de confesiune sau, dacă voim, o mică *ars poetica* a lui Vasile Alecsandri. În timp ce în celelalte pasteluri

Scanned with OKEN Scanner

se pictează în cuvinte, cum s-a mai spus de atâtea ori, un colţ din natură, în *Serile la Mirceşti* se înfăţişează — într-un chip tot atât de direct, aproape naiv, fapt ce, cum am constatat, formează frumuseţea mesajului liric — mişcarea sufletului poetului, compunând, inspirându-se, trăind, Poezia care la dânsul este visare lină, oţiu horaţian şi epicureism rafinat prin adaptare la hibernarea locală. Tablourile se perindă amestecat şi discontinuu: perdelele lăsate, lampele aprinse, focul duduind în sobă, vijelia de afară, cu crivăţul măturând câmpia neagră, cadrele de pe pereţi sclipind în penumbră, muza dând târcoale visătorului, tolănit în jilţu-i comod, evocarea călătoriilor în locuri depărtate, Veneţia „ce-n marea se oglindă", amintirea iubirii din tinereţe pentru Elena Negri etc.

Imaginile nu ne apar mult deosebite, luate în ele însele, de restul operei lui Alecsandri. Astfel mai putem întâlni epitetul banal „drăgălaş": „o zână *drăgălaşă*" (vs.8), — repetat într-un chip mai nefericit, încă, prin referirea la Elena Negri, „*drăgălaş* portret" (vs.48). Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre arhibanalul (ni se pare nouă acum!) „dulce": „o strofă *dulce*" (vs.10), „*dulce* soare" (vs.31), „*dulci* visuri" (vs.44). S-a făcut însă, şi se face încă, prea mult caz de banalitatea lui *dulce* în poezia lui Alecsandri, prin recurgerea la statistici şi prin deducţia de aici că numărul prea mare al apariţiei cuvântului ar duce la devalorizare. Chiar în poezia de faţă, în vs. 14, „*dulce* val", cu referire la sân, este cât se poate de potrivit, prin apropierea de funcţia pur adjectivală a epitetului, efectul fiind sugestia plastic-sculpturală de mare rafinament la un urmaş al lui Conachi. Potrivit este „dulce" şi în expresia „*dulce* farmec" (vs.29), susţinut, în acest din urmă caz, de ratificarea dată acestei îmbinări de cuvinte de către Eminescu. De cele mai multe ori epitetul este însă evocator, în sensul înfăţişării reveriei la gura sobei. Astfel, focul, printr-o personificare, devine „tovarăş *mângâios*", câmpul peste care aleargă crivăţul este „înnegrit", efectul fiind de întărire a contrastului dintre interiorul primitor şi exteriorul ostil. Uneori epitetul aglomerat, ca în versul 13: „Frumoasă, albă, june", repetiţie urmată imediat de altă serie de trei determinări: „cu formele *rotunde*,/Cu pulpa *mărmurie*, cu sânul *dulce* val". O primă impresie de frivolitate, de care, în definitiv, poezia lui Alecsandri nu e întotdeauna străină, se salvează prin comparaţia ce ne întâmpină de îndată în versurile 15 şi 16, comparaţie ce ţine de mitologia clasică: „Ea pare zeea Venus când a ieşit din unde / Ca să arate lumei frumosul ideal". De mică importanţă, banale, ne apar în această poezie personificările: „focul tovarăş mângâios" (vs.2), „crivăţul aleargă" (vs.6), „Veneţia, regină ce-n mare se oglindă" (vs.23), „inima zboară" (vs.49), „gândirea mea se primbla" (vs.54). În schimb, personificarea realizată prin verbul-predicat al subiectului multiplu întăreşte starea de reverie, de discontinuitate a tablourilor, ca în strofele a 8-a şi a 14-a, citate deja mai sus.

Din punct de vedere strict gramatical, e cazul să observăm, ca de altfel în întregul ciclu al *Pastelurilor*, predominarea propoziţiilor principale cu predicatul exprimat prin verbe la indicativul prezent: „perdelele-s lăsate", „lampele-(s)

Scanned with OKEN Scanner

aprinse", „arde focul", „plouă", „ninge", „aştept", „scriu", „ochiu-mi întâlneşte", „ea pare". De remarcat, că expresia verbală se menţine la acelaşi mod şi timp, chiar şi atunci când vin să se suprapună planurile evocării trecutului, ca în strofele 10 şi 11:

Văd insule frumoase şi mări necunoscute,
Şi splendide oraşe şi lacuri de smarald,
Şi cete de sălbatici prin codri deşi pierdute
Şi zâne ce se scaldă în faptul zilei cald.

Prin fumul ţigaretei ce zboară în spirale
Văd eroi prinşi la luptă pe câmpul de onor,
Şi-n tainice saraiuri minuni orientale
Ce-n suflete deşteaptă dulci visuri de amor.

Întrucât priveşte vocabularul, în strofele de mai sus, se impune observaţia că verbul *a vedea* are sensul de *a închipui, a evoca, a scoate o imagine din amintire, a visa cu ochii deschişi* etc. Pentru întărire, predicatul în chestiune se repetă anaforic (vs.37 şi 43). Însă impresia de îmbulzire a imaginilor în reverie e dată mai cu seamă de obiectul direct multiplu (mai sus observasem prezenţa subiectului multiplu, cu aceeaşi funcţie stilistică), întărită de enumerativ *şi* anaforic (vs. 39, 40, 41, 44). Nu altul este rostul aglomerării predicatelor ca în versurile: „Afară *plouă, ninge!* afară-*i vijelie*" (vs.5), „Afară *ninge, ninge*..." (vs.35). În sfârşit, în lipsa altui element coagulant, compoziţia îşi află ritmul prin revenirea, ca un leit-motiv, a sintagmei „afară ninge", ca pentru a sugera fundalul perindării imaginilor, de trei ori, la distanţe oarecum egale. În fiecare din cele dintâi versuri la strofele a 2-a, a 9-a şi în ultima strofă, a 14-a, respectiv: „Afară plouă, ninge! afară-i vijelie!", (vs.5), „Afară ninge, ninge, şi apriga furtună" (vs.33), „Aşa-n singurătate, pe când afară ninge" (vs.53).

Deloc neglijabilă ne apare prozodia. Versul cel mai izbutit din punctul de vedere al ritmului este chiar primul, ca spre a impune tonul general al unei mici bucăţi muzicale destinată a acompania visarea:

Per-de-le-le's lă-sa-te // şi lam-pe-le a-prin-se
În so-bă ar-de fo-cul //to-va-răş mân-gâ-ios.

Inefabilul melodiei vine din modificarea ritmului iambic pur, cuvântul *perdelele*, precum şi simetricul lui din emistihul imediat următor, *lampele*, impunând dactilul, după anacruză, măcar parţial, iambul rămânând neatins la fiecare sfârşit de emistih: lă-sa-te (∪–∪), a-prin-se (∪–∪) etc. La aceasta se adaugă alternarea rimelor feminine cu cele masculine: *aprinse-prinse, mângâios-misterios, vijelie-să vie, înnegrit-aurit* ş.a.m.d. Atenţia la lucrătura versului este însă mult mai mare în cazul celorlalte bucăţi ale ciclului, în special cele de sub titlurile citate mai sus. Încât afirmaţia lui G. Călinescu, precum că Alecsandri „a presimţit parnasianismul (şi nu s-ar putea şti în ce măsură l-a cunoscut),

Scanned with OKEN Scanner

mergând instinctiv în sensul contimporanilor său Gautier şi Minard"[1] nu poate fi decât adevărată.

Pastelurile lui Vasile Alecsandri şi, într-un sens mai special, bucata analizată aici, dacă este să o privim, cum spuneam, ca pe o mică *ars poetica*, pot interesa şi din punctul de vedere al resuscitării clasicismului în poezia românească, la un Ion Pillat ori la G. Călinescu, de exemplu. Ion Pillat este acela care-l evoca pe Alecsandri cu un anume *parti-pris* (...) în poemul *Bătrânii*[2] din ciclul *Pe Argeş în sus* (1918—1923), îi edita, într-o antologie anume gândită, *Pastelurile*[3] şi relua, în *Calendarul vieţi*[4], adevărat Georgicon, modern şi tradiţionalist în acelaşi timp, melodiosul vers din *Serile la Mirceşti*, cântând şi el viaţa tihnită de la moşie, visarea la gura sobei, în luna lui *Ghenar*, o dată cu degustarea metodică a vinului:

Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse —
Frumosul vers anume îl chemi acum în minte.

Vreun critic să te-nveţe, discipol să te facă —
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gândeşte-te la omul acela din Mirceşti,
Senin, la gura sobei, ca tine — îl iubeşti.

Iată acum şi aprecierea critică asupra *Pastelurilor*, făcută de Ion Pillat în prefaţa din amintita antologie, asemănătoare întrucâtva cu constatările pe care noi înşine le-am făcut pe cale analitică asupra poeziei *Serile la Mirceşti*: „Rara taină a poeziei *Pastelurilor* rezidă după mine în marea ei simplicitate, în armoniosul echilibru sufletesc, în forma ei autentic românească, aş spune aproape populară, înţelegând prin popular comoara etnică a satelor noastre. Aş mai adăuga la aceste însuşiri fundamentale două caractere care individualizează această poezie, anume: distincţia, adică o nobleţe naturală, ceva vechi boieresc şi, în acelaşi timp, prin legături adânci cu pământul ţării, ceva dârz, răzăşesc — şi acel caracter de superioară obiectivitate a poetului rustic duşman al abstracţiunilor..."

Alecsandri rămâne una dintre referinţele sigure şi durabile ale literaturii noastre clasice. Ca în cazul tuturor acelora ce au desfăşurat într-o formă artistică exemplară resursele latente ale limbii, cei ce au venit după el, chiar dacă nu l-au luat drept model, au trebuit să-i încorporeze experienţa, fiind astfel scutiţi de a mai lua totul de la început.

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
Analize literare şi stilistice,
Editura „Ion Creangă", 1987

---

1 G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Ed.Tineretului, 1965.
2 Vezi: Ion Pillat, *Poezii*, Antologie şi prefaţă de Aurel Rău, E.P.L., 1966, p.92.
3 Apărută la Editura Cartea Românească, în colecţia *Pagini alese*, 1938.
4 Ion Pillat, *op.cit.*, p.149.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE FILIMON (1819—1865)

Ciocoii vechi şi noi

Apreciat ca „primul nostru roman esteticeşte notabil", *Ciocoii vechi şi noi* a primit viaţă din bogăţia de cunoştinţe şi informaţii a celui ce a fost şef de secţie la Arhivele statului şi din experienţa omului de teatru, Nicolae Filimon.

Într-o epocă în care proza realistă se scria mai greu, când însăşi limba literară trecea printr-o perioadă de serioase prefaceri şi căutări, *Ciocoii vechi şi noi* se impune ca una din realizările de seamă ale literaturii din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea (romanul apare în „Revista română" în anii 1861—1862 şi în volum, în anul 1863).

Romanul, prin tematica pe care o abordează, realizează un tablou realist al moravurilor societăţii româneşti de la începutul secolului al XIX-lea (acţiunea se petrece între anii 1813—1825), a cărui trăsătură caracteristică este destrămarea boierimii şi ridicarea ciocoimii.

Scriitorul îşi propusese ca romanul său să aibă două părţi în care, potrivit titlului, să prezinte pe ciocoii vechi (cu anteriu şi cu călimări la brâu), din timpurile fanariote, şi pe ciocoii noi (cu frac şi cu mănuşi albe) din zilele sale. Prima parte a romanului (pe care a reuşit s-o realizeze) surprinde procesul parvenirii, într-o operă în care realităţile social-politice apar cu exactitate prezentate. Modul în care Filimon şi-a conceput şi grupat personajele, dar mai ales rezolvarea conflictului sunt tipic romantice. O notă aparte în compoziţia operei o au cele două părţi de început, „Dedicaţia" şi „Prologul", prin care se subliniază caracterul de frescă socială a romanului. Dedicaţia şi prologul (specifice lui Filimon, mai ales prin modul în care au fost concepute) dau posibilitatea cititorului să înţeleagă de la început că se află în faţa unei opere în care caracterul de frescă socială este întărit de caracterul de document autentic. Limbajul utilizat, cu evidentă forţă de acuzare, adresarea directă folosită în „dedicaţie" sunt resurse în crearea atmosferei care va domina întregul roman: „Vouă, dar, strălucitilor luceferi ai vicielor, cari aţi mâncat starea stăpânilor voştri şi v-aţi rădicat pe ruinele acelora ce nu v-au lăsat să muriţi în mizerie,... vouă, cari aţi furat cu zvanţul din funcţiunile cele mici şi cu miile de galbeni din cele mari, iar acum, când v-aţi cumpărat moşii şi palate, stropiţi cu noroi pe

făcătorii voştri de bine; vouă şi numai vouă dedic această slabă şi neînsemnată scriere". Nota de ironie a scriitorului se simte în sfatul pe care îl dă parveniţilor: „Citiţi-o cu băgare de seamă, domnii mei, şi oricâte hoţii îmi vor fi scăpat din vedere, însemnaţi-le pe un catastih şi mi le trămiteţi ca să le adaog la a doua ediţiune".

Din acelaşi punct de vedere, „Prologul" constituie o veritabilă radiografie morală a ciocoiului, a acestor „inemici ai onoarei şi ai tuturor virtuţilor cetăţeneşti", „vulpi cu două picioare" cum îi numeşte Filimon. Utilizarea pluralului evidenţiază ideea că Dinu Pădurică nu este un caz, ci exprimă un anumit fenomen social în ceea ce are mai caracteristic. „Prologul" este în acelaşi timp elementul de bază al rechizitoriului, el cuprinzând în sinteză metodele folosite de ciocoi pentru a parveni, întregul roman nefiind decât o motivare, o concretizare, cu oameni, fapte şi situaţii, a fiecărei afirmaţii făcute. În patima sa de a parveni ciocoiul calcă în picioare orice principii şi norme morale. Şi acest aspect îl urmăreşte în mod deosebit Nicolae Filimon, prin Dinu Păturică.

Pentru a-şi atinge scopul scriitorul utilizează metoda specific romantică, aduce în faţa cititorului două grupe de personaje, într-o simetrie perfectă. Astfel, din grupa personajelor negative fac parte: Dinu Păturică, Chera Duduca, Andronache Tuzluc, Domnul Caragea, Chir Costea Chiorul, cărora le corespunde, la celălalt pol, Gheorghe, Banul C., Maria şi domnul Grigore Ghica. Singurul personaj din galeria negativă, care nu are corespondent la polul pozitiv este negustorul şi cămătarul Chir Costea Chiorul, şi faptul este uşor de înţeles.

Urmărind procesul social al parvenirii, scriitorul îşi îndreaptă atenţia spre personajele negative în primul rând. Aşa se explică faptul de ce în roman acestora li se dedică fiecăruia câte un capitol (Dinu Păturică, Postelnicul Andronache Tuzluc, Chera Duduca, Chir Costea Chiorul). Dacă în prezentarea acestor personaje scriitorul dovedeşte un ascuţit spirit de observaţie, sesizând fiecare gest, cuvânt, atitudine şi intervenind cu părerile sale (aceste intervenţii, ca şi introducerea în plină acţiune a unor capitole ca „Muzica şi coregrafia în timpul lui Caragea", „Teatru în Ţara Românească" sunt însă în detrimentul stilului şi al compoziţiei romanului, rupând parcă firul firesc al acţiunii şi evoluţia conflictului), personajele pozitive nu sunt viabile, în primul rând pentru că nu sunt verosimile. Ele au fost concepute de autor doar pentru a sugera o idee, victoria binelui şi a principiilor morale sănătoase. Prezenţa personajelor pozitive în roman servesc doar ideii moralizatoare pe care o urmăreşte scriitorul şi mai puţin acţiunii propriu-zise. Celelalte personaje ale romanului se definesc prin numele proprii (ca la Alecsandri sau Caragiale): Vlad Boroboaţă, Zamfir Ploscă, Dumitrache Mână-Lungă, Nichita Calicevski, Dimache Pingelescu (spătar), Tudor Ciolănescu, Neagu Chioftea etc. Denumirea unor personaje apare şi mai expresivă prin contradicţie cu titlul celui în cauză. Nichita Calicevski (de la calic-sărac) este baron. Alte nume sunt sugestive prin atitudinea personajelor, un

Scanned with OKEN Scanner

ispravnic neputând avea decât un nume ca Mână-Lungă. Denumirile personajelor au uneori semnificaţii profunde. Astfel, numai un Boroboaţă (gafă, poznă) putea să rostească un discurs încărcat de forţa acuzării ca cel spus la petrecerea organizată de Dinu Păturică. Cadrul în care-şi spune gândurile, sinceritatea şi degajarea cu care cinsteşte în sănătatea celor oprimaţi, *urarea* lui Boroboaţă este egală cu o adevărată gafă şi evidenţiază cinismul atât de potrivit pentru petrecerea organizată de Dinu Păturică. „În sănătatea săracilor ţărani, cărora le dăm fum de ardei şi le punem fierul roşu pe piept, ca să le luăm bănişorii din pungă! Să trăiască văduvele şi copiii cei sărmani, cărora le luăm pânea din gură, ca să mâncăm noi, ăştia, peşte de Ţarigrad, halvale de Idirné şi să bem vin chipriotic!... În sănătatea ţării întregi, pe care am lăsat-o în sapă de lemn!..."

Din punct de vedere al conflictului, romanul este solid, reuşind să menţină atenţia cititorului şi curiozitatea acestuia. Chiar dacă uneori faptele se prevăd, modul în care sunt aduse în desfăşurarea acţiunii susţine conflictul şi scopul propus de autor. Astfel, naivitatea lui Andronache Tuzluc este atât de evidentă, încât măsura luată de el de a-l face pe Dinu Păturică „paznic" al Cherei Duduca ne duce cu gândul la cel care apăra onoarea de familist a lui Titircă Inimă Rea şi ne dă posibilitatea să presupunem urmările. Alegerea lui Dinu Păturică ca *apărător* al dragostei lui Andronache Tuzluc se încadrează în eternul *triunghi* (Chera Duduca, Dinu Păturică, Andronache Tuzluc), cu implicaţiile specifice clasicismului, pe de o parte, şi momentul social-politic al epocii, pe de altă parte. Dacă acest „triunghi" a devenit o formulă-cadru, atât în operele dramatice, cât şi în roman, rezolvările sunt diferite. Meritul lui Nicolae Filimon constă în modalităţile folosite de scriitor pentru a împinge faptele peste ceea ce bănuia cititorul. În construirea operei, scriitorul se bazează pe contraste. Astfel, pe cât de naiv şi încrezător este Andronache Tuzluc, pe atât de şiret şi de inteligent este Dinu Păturică. Scriitorul îşi înzestrează personajul negativ cu o serie de calităţi (este frumos, inteligent, ambiţios, învaţă cu rezultate foarte bune, ştie să fie diplomat atât în relaţiile cu Andronache Tuzluc, cât şi în cele cu Chera Duduca, ştie să se adapteze la situaţii: umilit la început, sigur pe el în momentul în care a câştigat dragostea Cherei Duduca şi încrederea stăpânului său, categoric atunci când el trebuie să facă „dreptate ţăranilor"), dar toate acestea sunt puse în scopul parvenirii. Dinu Păturică este urmărit în complexitatea sentimentelor sale morale. El visează să ajungă ca stăpânul său, speculează slăbiciunile acestuia, ale Cherei Duduca, ale arendaşilor de pe moşiile controlate; atrage de partea sa pe Chir Costea Chiorul pentru a putea ajunge mai uşor în posesia averii stăpânului său. Este una dintre laturile caracterului lui Dinu Păturică. Atitudinea lui faţă de propriul părinte completează imaginea descompunerii morale a acestui personaj înfierat de Nicolae Filimon. Dar cea mai înaltă expresie a acestei descompuneri este actul de trădare faţă de Tudor Vladimirescu, greşeală pe care o face Dinu Păturică faţă de „cel mai mare bărbat al României" cum îl numeşte scriitorul pe conducătorul răscoalei din 1821.

Scanned with OKEN Scanner

Valoarea de frescă socială şi morală a romanului este sugerată şi de subtitlul dat (*Ce naşte din pisică şoareci mănâncă*), subtitlu care avizează cititorul asupra realismului situaţiilor prezentate.

Romanul are şi valoare documentară prin referirile pe care le face la o serie de aspecte din viaţa culturală a Ţării Româneşti. Titlurile unor capitole sunt grăitoare pentru acest aspect al operei: „Scene din viaţa socială" (cap.XV), „Muzica şi coregrafia în timpul lui Caragea" (cap.XVII), „Teatrul în Ţara Românească" (cap.XX), „Italiana în Algir" (cap.XXII). Informaţiile din domeniul vieţii culturale şi artistice îmbogăţesc conţinutul de document al romanului lui Filimon. Dacă uneori episoadele documentare au caracter cărturăresc sau chiar gazetăresc, explicaţia stă în lipsa de experienţă a scriitorului în compunerea unui roman, în activitatea sa de deschizător de drumuri în cadrul acestei specii.

Compoziţia romanului, cu excepţia finalului, este limpede, acţiunea evoluând închegat. Dramatismul compoziţiei primeşte uneori aspect de melodramă romantică. Situaţia lui Gheorghe, alungat de la curte pentru că a încercat să spună adevărul stăpânului său, situaţia în care ajunge Andronache Tuzluc la sfârşitul romanului sunt evidente în această direcţie. Melodramatic, romantic este şi finalul romanului unde căruţa care duce la groapă pe Dinu Păturică se întâlneşte cu cortegiul funerar al lui Andronache Tuzluc şi, în acelaşi timp, are loc pedepsirea lui Chir Costea Chiorul.

Bun cunoscător al limbii, Filimon a reuşit să utilizeze limbajul oral ca un element al povestirii, dar şi al caracterizării personajelor. Dacă în opera sa întâlnim termeni greceşti şi turceşti (deşi opera este scrisă în 1861—1863), aceştia sunt utilizaţi mai ales în descrieri, în limbajul-jargon al claselor exploatatoare, tocmai pentru a sugera momentul istoric când se desfăşoară acţiunea romanului, începutul secolului al XIX-lea (1813—1825). Elementele de satiră sunt utilizate pe întreg parcursul romanului, subliniate de termeni caracteristici unui limbaj dur, necruţător: Tuzluc „fura ca un tâlhar de codru şi cheltuia ca un nebun", iar Dinu Păturică spune deschis „fă-te om de lume nouă, să furi cloşca de pe ouă". Proverbele, vorbirea populară rămân ca o trăsătură distinctivă a limbii romanului *Ciocoii vechi şi noi*.

Una din limitele romanului constă în faptul că scriitorul lasă să se desprindă concluzia că vinovaţi de starea ţăranilor ar fi numai fanarioţii, fapt contrazis de realităţile istorice. În acest sens şi numele date personajelor lui Filimon sunt grăitoare: Andronache Tuzluc (nume de rezonanţă turcească), Chera Duduca, Chir Costea Chiorul. În opoziţie cu aceştia apar boierii de neam, de tipul banului C., sau a lui Gheorghe, ale căror fapte sunt demne de laudă. Asemenea viziune este specifică epocii la care se referă scriitorul. În înţelegerea romanului însă, nota realistă, arta cu care scriitorul îşi construieşte acest prim tip de parvenit din literatura noastră, sunt elementele dominante, limitele amintite

Scanned with OKEN Scanner

neputând scădea din forţa şi valoarea unuia dintre solidele romane de la începutul literaturii noastre moderne.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

BOGDAN PETRICEICU HASDEU (1838—1907)

Personalitate a culturii şi literaturii române

Într-o vreme în care erudiţia istorică şi filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanţi aduc contribuţia lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învăţaţi ai timpului, patru sunt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintâi este acela al lui B.P. Hasdeu, în care conştiinţa artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. *„Istoricul este un uvrier şi un artist totodată“*, scrie el în 1865, în prefaţa primei ediţii a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar şi la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă“ şi un „colorit“. Perspectiva cere gradarea episoadelor în aşa fel încât din fondul situaţiei generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai luminoase, în raport cu importanţa lor pentru povestire. *„Încât priveşte coloritul*, adaugă Hasdeu, *ştiu atâta, că inima simţea în adâncul său ceea ce scria condeiul; iar când inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului“*.

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunţă la perioadele ample şi bogate, la cadenţele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aici. Povestirea se întregeşte din scurte trăsături contrastante, din antiteze fulgerătoare: *„Şi cine oare era acel fericit păstor al popoarelor?“* se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecât: *„Fiul marelui Carol V, micul Filip II“ (Ioan-vodă cel Cumplit*, ed. 1849, p.XII). Sau: *„În Franţa domnea regele Carol IX. Greşesc: el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici“* etc. Când aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX *„sărutând lanţurile care îl sugrumau“*, nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamaţia melodramatică, reflecţia generală şi patetică, enumeraţia şi întrebarea retorică, pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atâta nevoie de influenţa ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar printre atâtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturându-se, numai după ce s-au înfruntat şi s-au contrazis, se întregeşte din când în când câte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă:

Scanned with OKEN Scanner

Eroul nostru, scrie Hasdeu, *avea neşte ochi mici şi negri, în cari se răsfrângeau cu o deosebită energie şi răpeziciune toate pasiunile şi toate miscările sufletului: în momente de mulţumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mânie se împleau de sânge, fulgerând din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acţiune a nervilor.* (op.cit., p.33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeaşi vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalenţele dintre exterior şi interior şi-l aduce să apropie chipul unor oameni atât de deosebiţi ca fire şi ca rost al vieţii, cum a fost Vlad Ţepeş, Cesare Borgia şi William Shakespeare. În sprijinul intuiţiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, al fizionomiei şi frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalităţi compilate din Lavater[1], sau din frenologul Combe[2], ceea ce izbuteşte să ne intereseze cu adevărat este tot intuiţia portretistului artist, care ne arată în chipul lui Ţepeş-vodă „*aste pleoape atât de masive, aste unghiuri interioare atât de ascuţite în direcţiunea nasului, astă privire atât de ţintită ca şi când ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbârcituri de la coada ochilor, astă lumină (lumen oculi) atât de umedă şi ieşită afară curat ca ochiul şarpelui...*“ (*Filozofia portretului lui Ţepeş*, în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol.II, p.14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemenţa celui dintâi este mai mică; în timp ce licenţele lui sunt cu siguranţă mai mari. Căci Heliade rămânea un spirit grav chiar în clipele când uita datoriile urbanităţii scriitoriceşti. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma uşoară şi licenţioasă, oferită din belşug de *Micuţa*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor până în anul 1896. Nu vom cita nimic din *Micuţa* şi nici din *Ursita*, unde se găsesc descripţii peisagiste şi vestimentare, portrete fizice şi interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru

---

[1] Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sunt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu), notează odată: „Nu ştiu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater. Natura copilului se poate cunoaşte când îl vezi plângând. Lăcrămile nu desfigurează unele feţe copilăreşti, ba încă le dau oarecare expresiune blândă, dulce, simpatică; pe când sunt copii al căror plâns le strâmbă şi le schimonoseşte astfel trăsăturile feţei, încât nu te poţi uita la ei fără să resimţi un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară“ (p.37). [Lavater, Johann Caspar (1741—1801) — poet şi filozof elveţian, a încercat să creeze un sistem de determinare a caracterelor după studiul figurilor omeneşti, în *Arta de a studia Fizionomia*, fără o bază riguroasă, ştiinţifică (n.ed.)]

[2] *Combe George* (1788—1858) — de origine scoţiană, a scris un *Sistem de frenologie* (1819), care-l situează printre cei mai fervenţi adepţi ai ideilor lui Gall (1758—1828), medic german care credea că studiul craniului ar putea oferi suficiente date pentru cunoaşterea omului (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasagiu din conferinţa *Noi şi voi*, rostită în 1892: „*Vecina noastră Austria e în poziţie. În pântecele ei se zvârcolesc o mulţime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deşi cel mai mititel şi cel mai slut, un plod în care nu deosebeşti încă bine dacă e om, dacă e câine, dacă e peşte, stă la mijloc şi dă ghionturi la dreapta şi la stânga, bătându-şi joc de ceilalţi, ca şi când ar fi cel mai mare şi cel mai mândru*“ (ibid., vol.II, p.139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în faţa imaginii celei mai crude. Literatura de mai târziu va folosi exemplul, reluat şi amplificat, într-o epocă de mari licenţe ale scrisului, de către toţi acei „polemişti viguroşi“ care n-au împrumutat totdeauna modelul şi conştiinţa lui incontestabil superioară.

Reprodus după vol. Tudor Vianu,
Arta prozatorilor, români, vol. I,
Editura pentru literatură, 1966

Scanned with OKEN Scanner

TITU MAIORESCU (1840—1917)

Îndrumător al culturii şi literaturii române

Titu Maiorescu, primul din marii critici români, directorul de spirit al Societăţii „Junimea" a impus prin autoritatea judecăţii sale de valoare pe Eminescu, Creangă, Caragiale şi Slavici, marii noştri clasici. Doctor în folosofie de la Giessen, profesor de logică şi filosofie întâi la Universitatea din Iaşi (1862—1874), apoi la Bucureşti (1884—1909), de mai multe ori ministru al cultelor şi instrucţiunii publice, (1874—1889, 1890—1891), al justiţiei, (1900—1901, 1912), de externe, (1910—1912) şi prim-ministru (1912—1913), deputat conservator al fracţiunii junimiste, orator parlamentar strălucit, ávocat de reputaţie, Maiorescu a fost un intelectual de prestanţă, unul din ctitorii României moderne. A murit la 18 iunie 1917 în Bucureşti, refuzând să ia legătura cu ocupanţii germani, într-o izolare demnă.

Activitatea sa are la început un caracter didactic superior. Voind a educa conştiinţa artistică a contemporanilor, el publică, în *Convorbiri literare* şi în broşură, un studiu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în care dă câteva norme, nu pentru prepararea poeziei, firește, cât pentru înţelegerea ei, însoţindu-l de o antologie cu piese din poeţi vechi şi noi, din cei vechi reţinând doar şase poezii de Gr.Alexandrescu, cinci de Bolintineanu şi opt de Alecsandri. Pentru a defini poezia, Maiorescu face mai întâi o distincţie între artă şi ştiinţă: obiectul artei e frumosul, al ştiinţei, adevărul. Frumosul e manifestarea sensibilă a ideilor, nu ca la Hegel ideea absolută, ci latura afectivă a conştiinţei. Materia sensibilă a poeziei n-o dau cuvintele, indiferente sub raport estetic, ci imaginile pe care ni le deşteaptă perceperea lor. Poezia este cunoaşterea specifică a universului prin intermediul metaforei. Cunoaşterea poetică nu e conceptuală, ci intuitivă, se bazează pe stabilirea unui raport inedit între lumea sufletească şi cea fizică. Date fiind izvoarele sale filozofice (Herbart, Hegel, Schopenhauer) şi exemplele de care se serveşte (Homer, Horaţiu, Sofocle, Shakespeare, Goethe, Schiller, La Fontaine), Maiorescu nu depăşeşte din punct de vedere teoretic idealul clasic, abia apropiindu-se de cel romantic şi rămânând în afara celui simbolist. Poezia nu e totuşi numai sentiment înalt, exprimat prin tropi, e şi emoţie, şi câteodată ea ne relevă „un rest inexprimabil al adâncului inimii

omeneşti", cu alte cuvinte inefabilul (observaţia e scoasă din analiza *Corbului* lui Poe). Maiorescu osândea poezia de circumstanţă, dulcegăriile, clişeele, mediocritatea sau nulitatea. Critica se extinde asupra întregii vieţi intelectuale în articolul *În contra direcţiei de azi în cultura română* (1868), dar ia un aspect constructiv în *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872), tablou critic al literaturii momentului. La poezie, Maiorescu aşază pe primul loc *Pastelurile* lui Alecsandri, în care vede descrieri şi idile respirând „un aer răcoritor de putere şi sănătate sufletească" (după Schopenhauer, criticul atribuie artei un rol purificator, catarctic). Rândurile următoare se referă la Eminescu, care publicase în *Convorbiri literare* numai *Venere şi madonă, Epigonii* şi *Mortua est*:

„Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puţin format încât ne vine greu să-l citim îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihai Eminescu".

Poetul e caracterizat în continuare fără greş ca având „farmecul limbajului (semnul celor aleşi), o concepţie înaltă şi pe lângă aceste (lucru rar între ai noştri), iubirea şi înţelegerea artei antice". Previziunile erau mai puţin îndreptăţite în cazul altor poeţi, încă fără volum, între care Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni şi Theodor Şerbănescu, pe care însă criticul îi opunea autorilor mai mult sau mai puţin obscuri, precum R. Pătărlăgeanu, Justin Popfiu, I.C. Drăgescu, Ciru Economu. Net respinşi erau şi Iosif Vulcan, Petre Grădişteanu, doar lui D. Petrino i se găsea „O simţire adâncă şi bine exprimată". Selecţia e severă şi la proză. Se acceptă doar *Copiile de pe natură* ale lui Iacob Negruzzi, nuvelele istorice ale lui Alexandru Odobescu, nuvelele lui Nicu Gane şi scrierile de caracter ştiinţific ale lui Slavici, Xenopol, Burlă, Vârgolici, Panu, Lambrior, P.P. Carp şi Th. Rosetti. Caracterizare de ansamblu:

„Noua direcţie, în deosebire de cea veche şi căzută, se caracterizează prin simţământ natural, prin adevăr, prin înţelegerea ideilor ce omenirea întreagă le doreşte civilizaţiei apusene şi totodată prin păstrarea şi chiar accentuarea elementului naţional" (Maiorescu recenzase favorabil colecţia de *Poezii populare* adunate şi întocmite de V. Alecsandri).

În 1872, Maiorescu se mulţumeşte să citeze adesea pe „vârtosul glumeţ" Creangă şi pe seriosul Slavici. Mai târziu, criticul consacră articole speciale lui Caragiale şi Eminescu: *O noapte furtunoasă, Conu Leonida faţă cu reacţiunea, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului*. „Cine din cei ce se duc la teatrul român (scrie el în *Comediile domnului I.L. Caragiale* din 1885) nu a văzut una sau alta din aceste comedii? Mulţi cunosc pe cea dintâi, mai toţi pe cea de a treia şi câţiva pe celelalte. De meritat toate merită să fie cunoscute şi, după părerea noastră, lăudate — toate fără excepţie". Maiorescu pronunţă cuvântul de apreciere hotărîtor. Dar nu numai atât. Avem în continuare o analiză în regulă

Scanned with OKEN Scanner

a teatrului comic al lui Caragiale. Meritul principal al comediilor stă, după el, în „scoaterea unei părţi a vieţii noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine". Analiza se subordonează sintezei. Caragiale e un original dramaturg de esenţă clasică, întrucât observă umanitatea istorică impersonal sub latura morală, tipologic, generalizând, absorbind contingentul în universal.

Articolul *Eminescu şi poeziile lui* (1889) cuprinde puţine observaţii critice, privitoare mai ales la forma versului eminescian (se arată armonia uneori onomatopeică, splendoarea unor rime noi şi surprinzătoare, folosirea numelor proprii în rimă, în genere perfecta adaptare a expresiei la fond). Rămâne însă până astăzi poate cel mai izbutit portret moral al poetului, cea mai profundă caracterizare a personalităţii sale artistice. Eminescu trăia, după Maiorescu, exclusiv în lumea ideilor generale şi din această cauză atitudinea sa faţă de viaţă era seninătatea. Maiorescu face încă de pe acum distincţia între eul empiric şi eul artistic, între om (interesând biografia) şi creator (interesând critica). Înălţimea lui Eminescu rezultă din fuziunea geniului cu valorile de cultură ale epocii. De aici „profunda lui emoţie asupra începuturilor lumii, asupra vieţii omului, asupra soartei poporului român".

Chiar şi prima ediţie în trei volume a *Criticelor* lui Maiorescu, apărută în 1892—1893 (primul volum în 1874) atesta că activitatea sa nu a fost numai culturală. Ediţia din 1908, republicată în 1915, sporită cu cercetările asupra traducerii lui Horaţiu de către C.Olănescu-Ascanio (1891), asupra scriitorilor bănăţeni Ioan Popovici (1895) şi Victor Vlad (1898), asupra oratorilor, retorilor şi limbuţilor (1902) şi cu rapoartele academice despre operele lui A. Naum (1894), Goga, Sadoveanu şi Brătescu-Voineşti (1906), la care se adaugă notele din *Jurnal* (de exemplu, despre *Apus de soare* de Delavrancea) dovedeşte că acţiunea sa critică a fost continuă. Cele trei rapoarte despre Goga, Sadoveanu şi Brătescu-Voineşti au fost decisive pentru destinul lor literar. Mai tot ce s-a spus ulterior despre Goga e în germene la Maiorescu: faptul că poezia de revendicări naţionale şi sociale se bizuie pe un sentiment adevărat şi adânc, că versurile lui sunt populate de figuri specifice satului transilvan şi că exprimă simţiri colective sau intime cu puterea de sugestie a cântecelor populare se află subliniate şi exemplificate aproape exhaustiv, criticul fiind aici, ca şi pretutindeni, un maestru în arta citatului (critica lui Maiorescu ar putea fi definită pe scurt ca o artă a citării). La Sadoveanu se observă intuiţia exactă a tipurilor zugrăvite, atmosfera de poezie şi umor în povestiri, justa alegere a momentului psihologic, nuanţele fine de stil, iar la Brătescu-Voineşti zugrăvirea cu simpatie, decenţă şi căldură stilistică a vieţii clasei mijlocii din mediul provincial. Judecăţile de valoare ale

Scanned with OKEN Scanner

criticii maioresciene privitoare la aceşti scriitori au rămas, ca şi cele despre Eminescu şi Caragiale, definitive.

Maiorescu este în literatura noastră creatorul stilului critic şi creatorul polemicii literare. Mai totdeauna nimicitoare, polemicile lui nu sunt niciodată atacuri *ad hominem*. Maiorescu combătea impostura, pretenţia de cultură, exagerările de orice fel, mistificaţia, incompetenţa, desigur ignoranţa. Procedeul e de a-şi pune preopinentul la locul său de sus, dar niciodată cu violenţe verbale. Umorul e mai indicat decât ridicarea tonului. Victimele lui Maiorescu sunt: în *Observări polemice*: Aron Pumnul, care în al său *Lepturariu* numise pe Ioan Pralea „bărbat genial în felul său", Vasile Alexandrescu Urechia, cel ce proclamase superioritatea lui Ienăchiţă Văcărescu faţă de Goethe, Aron Densuşianu, concediat şi el cu un „în lături", fiindcă pusese mai presus de Alecsandri pe Bolintineanu şi Andrei Mureşanu; în *Beţia de cuvinte* publicat în *Revista contimporană, studiu de patologie literară* (1873): George Sion (numise troheele lui Dosoftei „Limbile să salte / Cu cântece nalte" hexametri), Pantazi Ghica (scria în nuvela *Marele Vistier Cândescu*: „lumea tăcută şi cuprinsă de o adâncă întristare păstra un silenţiu lugubru". Maiorescu parodiază: „Lumea tăcută păstra un silenţiu! Sau, tot aşa de bine, lumea silenţioasă păstra o tăcere. Sau mai amplificat: lumea lugubră păstra un silenţiu tăcut"); din nou V.A. Urechia, „tare în citarea de nume proprii" (socotea pe Miron Costin inferior lui Commynes şi Froissart, băga pe Leibniz şi Descartes printre istorici şi punea pe Voltaire ca istoric în secolul al XVII-lea). Când victimele răspund, Maiorescu repetă incriminările, refuzând orice adaos, orice subterfugiu. Clientul său preferat rămâne V.A. Urechia. Acesta pretinde că „o formă sileptică de cugetare" nu încape în mintea lui Maiorescu „supusă la atâtea silepse". „Forma sileptică, replică Maiorescu, poate autoriza împreunarea mai multor obiecte felurite într-o singură expresie, dar nu autorizează niciodată şi nicăieri împreunarea sintactică de contraziceri, şi dacă cineva, d.e., în loc de a zice: multe bătălii celebre s-au câştigat pe timpul romanilor, asemenea multe, mai ales prin perfecţionarea armelor de foc, s-au câştigat în zilele noastre, ar zice: multe bătălii celebre s-au câştigat de la romani până în zilele noastre prin perfecţionarea armelor de foc, ar comite — nu o silepsă, ci o eroare, fiindcă exclude scrierea istoriei filozofice din partea sa în secolul 17."

Nu i-a fost greu lui Maiorescu să polemizeze cu Gherea, care nu înţelegea relaţiile personal-impersonal, subiectiv-obiectiv, individual-universal, particular-impersonal, subiectiv-obiectiv, particular-general, că reprezentarea artistică presupune exprimarea universului individualizat şi că domeniul artei e ficţiunea.

Scanned with OKEN Scanner

Nepricepând că impersonal nu înseamnă altceva decât obiectiv şi că arta nu e reproducerea realităţii, ci transgresarea, absorbirea ei în ficţiune, Gherea era în carenţă nu numai de gândire estetică, dar şi de limbaj critic, reducea disputa la o ceartă de cuvinte.

Replici precum: „Aceasta poate să fie adevărat, dar nu e în chestie, precum nu e în chestie nici tirada următoare asupra meritelor lui Voltaire", poartă marca spiritului polemic maiorescian, a inteligenţei, ca şi a remarcabilului său talent literar. *Jurnalul* lui Maiorescu din 1855 până în 1917 e însoţit de un voluminos *Epistolarium*.

Reprodus după vol. Al. Piru,
Titu Maiorescu, îndrumător al culturii şi literaturii române,
revista Limbă şi literatură română, nr.1/1990

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU (1850—1889)

Viaţa şi activitatea literară. Opera poetică

Lupta geniului romantic cu vremea lui este o concluzie trasă cu necesitate din toată istoria culturii. Înălţându-se deasupra lumii contemporane prin autenticitatea şi sinceritatea faptelor de viaţă şi prin înălţimea gândurilor şi aspiraţiilor sale, creatorul, artist sau om de ştiinţă, intră în mod fatal în conflict cu societatea, cu convenţiile şi prejudecăţile ei, cu obstacolele de clasă, cu filistinismul şi nonvalorile, cu neînţelegerea şi invidia. De aceea, pentru posteritate, artistul romantic devine aproape în mod obligatoriu un erou a cărui luptă şi cădere dobândesc un caracter tragic şi exemplar.

Drama eminesciană nu este altceva decât rezultatul acestui conflict, acestei ciocniri necurmate dintre artist şi lume, începută din primii ani ai vieţii şi sfârşită cu moartea. Tânărul cu minte cercetătoare şi fantezie îndrăzneaţă a fost un mândru, un nesupus regulilor şi ambiţiilor existenţei precare din punct de vedere etic şi spiritual a celor din jur. Din primii ani ai adolescenţei, personalitatea lui s-a conturat cu alte linii decât acele ale familiei, condusă de căminarul Eminovici spre burgheze, mediocre ţeluri. De aceea, prima ciocnire a viitorului poet cu lumea a fost cea cu familia şi mai ales cu tatăl său. Vagabondajele sale timpurii, numeroasele slujbe pe care le-a ocupat încă de la 14 ani au fost mărturiile unei dorite independenţe necesare marelui plan de realizare, mai mult intuit decât ştiut de temerarul adolescent. O neobişnuită dragoste de adevăr, oroarea de minciuna chiar convenţională, manifestate de foarte devreme, au fost nucleele din care mai târziu s-a afirmat eminescianul refuz de compromis cu lumea şi cu sine, corolarul prim şi necesar al unui nobil ideal etic trăit. O generozitate discretă, observabilă în toate momentele vieţii, consemnate de biografi, şi începând tot din copilărie, s-a dezvoltat într-o generală propensiune spre căutarea binelui pe plan individual şi obştesc. Încrederea în capacitatea oamenilor de a realiza binele, de a lucra eficient, de a îndrepta relele care stăpânesc omul şi societatea s-a menţinut în poet, în ciuda dezamăgirilor succesive, până foarte târziu pe plan practic, activ, chiar dacă pe planul teoretic afirmarea domniei nezdruncinate a răului în lume a apărut din primii ani ai activităţii creatoare. În acest sens s-a arătat în personalitatea atât de complicată

Scanned with OKEN Scanner

a lui Eminescu o contradicţie fundamentală între filozofia decepţionistă pe care o cuprinde mai ales opera maturităţii şi între căutarea neîntreruptă, dramatică, a ziaristului şi omului politic. Se produce aici o disociere de niveluri, de planuri, care dezvăluie o dată mai mult frumuseţea morală a omului. În viaţa lui personală a fost aproape fără excepţie, neînţeles, umilit, lovit, hulit de atâtea mediocrităţi, a vrut să găsească mereu binele şi n-a întâlnit decât răul, s-a îndreptat mereu spre oameni, şi aceştia n-au vrut sau n-au ştiut să se îndrepte spre el. Setei lui de cunoaştere absolută i s-a opus ambiţia mediocră a unor pseudointelectuali, dorinţei lui de mai bine i s-au împotrivit mărginiţii, neînţelegătorii, dar şi răuvoitorii şi interesaţii; fiece încercare de intervenţie dezinteresată în orice domeniu era minimalizată sau răstălmăcită. De aceea impresia atotputerniciei răului în lume s-a gravat tot mai adânc în inima poetului, ajutată şi de formaţia lui intelectuală în atmosfera universităţilor germane între 1869 şi 1874, unde pesimismul post-revoluţionar stăpânea în voie. Predilecţia lui pentru Schopenhauer a însemnat începutul orientării spre o filozofie a decepţiei, spre teoretizarea renunţării, a detaşării şi a indiferenţei.

Dar, în măsura în care decepţia nu atinge toate laturile fiinţei sale, nu se poate vorbi de pesimism eminescian, adică atâta vreme cât poetul nu a devenit un inactiv, un indiferent, un îndepărtat de viaţă, cum era într-adevăr modelul său filozofic, nu i se poate pune eticheta de pesimist. Şi niciodată Eminescu nu a fost departe de viaţă, ci în iureşul ei, pe care l-a detestat şi iubit. A detestat imperfecţia, urâciunea, meschinăria, lipsa de patriotism şi de inteligenţă a claselor „superpuse", a detestat politicianismul burghez cu toate racilele, demagogia, oportunismul, ignorarea intereselor celor mulţi. De acestea toate a vrut să se detaşeze, pentru acestea toate a predicat indiferenţa din *Glossa* şi a strigat durerea din *Scrisori*. Dar a iubit egal şi statornic poporul său „de ţărani", valorile produse de acesta, în care a crezut şi pe care le-a folosit. Unul dintre factorii cei mai de seamă care au dat preţ neîntrecut personalităţii şi operei sale a fost legătura nezdruncinată, permanentă, cu poporul. Aceasta a fost temelia pe care s-a ridicat edificiul gândirii, credinţelor, creaţiei eminesciene. De la contactul nemijlocit cu oamenii locurilor natale, până la acela cu românii de pretutindeni în desele lui peregrinări, de la însemnările de cuvinte şi mici producţii populare în carnet în vremea adolescenţei şi până la desăvârşirea unor opere inspirate din folclor, ca basmul liric *Călin — file din poveste* sau basmul filozofic *Luceafărul*, e o desfăşurare de viaţă care dovedeşte trăirea fără întrerupere a poetului într-o uriaşă prezenţă, aceea a poporului său. Chiar în anii petrecuţi în străinătate, el are mereu ochii aţintiţi asupra ţării, prelucrează materialul folcloric strâns şi lucrează la creşterea conştiinţei şi culturii româneşti. Mereu are în faţa ochilor poporul acela minunat, dar atât de necăjit şi umilit de aceleaşi clase „superpuse". Mereu se trudeşte să-l cunoască, în cele mai variate împrejurări, ca revizor şcolar, ca gazetar şi scriitor, şi să-i exalte fiinţa.

Scanned with OKEN Scanner

Cât despre activitatea lui politică, nici o clipă nu trebuie să ni-l închipuim pe Eminescu ca pe un stipendiat politic al unui partid al vremii, gata de a accepta vreun compromis. Demnitatea, integritatea lui morală, perfectă, care l-a dus, cu orice riscuri şi suferinţe, să slujească idealul etic prin viaţă, nu ne îngăduie această supoziţie jignitoare şi minimalizantă pentru om şi gânditor. Eminescu a fost mânat de un singur mobil la înregimentarea lui în cadrul politicii conservatoare: credinţa că va sluji cu inteligenţa, cu perfecta lui onestitate şi pana lui iscusită interesele poporului. Că s-a îndreptat către conservatori, asta s-a întâmplat în primul rând fiindcă ei s-au îndreptat înspre el, vrând să-l câştige la *cauza lor*. *Junimea*, intrată în politică după 1871, alcătuia atunci o aripă mai tânără a Partidului Conservator, dominată de prestigiul intelectual al lui Maiorescu şi de acela al lui Carp. După 1870 se apropie de junimişti, îi cunoaşte foarte bine cu toate calităţile şi cusururile lor, şi în 1877 când venise, constrâns de lipsuri materiale, la Bucureşti, la *Timpul*, ziar conservator, ştia perfect ce-l apropie şi ce-l desparte de el... Dar ceea ce, mai ales, l-a adus pe Eminescu spre conservatori a fost ura lui teribilă faţă de liberali, în care vedea, prin participarea lor la dezvoltarea capitalismului, pe duşmanii de moarte ai poporului său, ai vechii orânduiri patriarhale, aşa cum se menţinea în imaginaţia lui. Privind starea proastă a ţării, ruina tot mai mare a ţăranilor şi a meşteşugarilor, a muncitorilor, a claselor active, cum le spunea el, şi-a dat seama că e provocată de creşterea capitalismului, dar a pus aceasta pe seama burgheziei liberale, neînţelegând că este vorba de un proces de desfăşurare istorică, de legi de dezvoltare a societăţii. Şi ca mulţi contemporani, ca şi Macedonski, de pildă, detestă burghezia, deplângând ruina poporului, dar şi dispariţia şi slăbirea boierimii, şi dorind revenirea la o viaţă patriarhală. Ceea ce îl desparte pe Eminescu de conservatori însă este direcţia interesului său major şi critica violentă pe care o întreprinde din această perspectivă. Nu interesele boiereşti l-au pasionat pe gazetarul de la *Timpul*, nu pentru ele a militat. Am văzut că adesea punctul său de vedere a intrat în conflict cu acela al conducerii gazetei şi Partidului Conservator, tocmai din pricina divergenţelor sociale şi politice. Starea mizeră, dureroasă a maselor, şi mai ales a ţărănimii, care alcătuia majoritatea populaţiei din ţara noastră „agricolă", a constituit lait-motivul filipicelor eminesciene din *Timpul*. Ruina morală şi fizică a ţăranilor, ameninţarea depopulării şi chiar a dispariţiei acestei clase „pozitive" sunt durerile permanente ale lui Eminescu. (...)

Cu creaţia sa artistică se înalţă ca un uriaş. Aceasta s-a născut dintr-o atitudine tipic romantică, dintr-o dimensiune caracteristică spiritului său: năzuinţa absolută către stăpânirea demiurgică a lumii. De aici impulsul acela spre răsturnare şi facerea lumii, revoluţionare, în tinereţea sa titanică sau demonică, apoi, în maturitate, spre stăpânirea ei prin cunoaşterea filozofică, prin cunoaştere absolută.

Scanned with OKEN Scanner

Dorind să refacă lumea, ca toţi romanticii, pe alte temelii decât acelea ale unei gândiri şi fantezii filistine şi convenţionale, el a conceput modele de viaţă inegalabile în frumuseţe şi puritate, în spaţii şi timpi în care oamenii să-şi regăsească fericirea pierdută. Ajutat de un geniu dintre cele mai fecunde şi de o cultură enormă, Eminescu şi-a constituit o viziune a lumii, profund originală, care-l reuneşte cu creatorii romantici, singularizându-l în acelaşi timp în rândurile lor. Răsturnând legile lumii, obiective în general, pe dimensiuni cosmice, el s-a adresat folclorului şi miturilor străvechi şi a edificat un univers propriu, care trăieşte în fiecare fragment al operei sale, antumă şi postumă. De la cosmogonie la apocatastază, de la începuturile lumii la sfârşitul ei, poetul a urmărit ipostazele cele mai frumoase, mai măreţe, ale vieţii în mai toate elementele. Cerul şi întinderile de apă nemărginite, ca sorginţi fundamentale ale vieţii, au fost cele mai statornic exploatate. L-a fascinat şi pe Eminescu Luna, ca pe orice romantic selenar, dar nu numai prin nocturna, strania ei lucire, ci şi ca planetă încă neexplorată de mintea omenească, oferind prin aceasta şanse de construcţie demiurgică. De aceea a edificat lumi noi pe ea, compensând neperfecţiunea singurei cunoscute în care trăia, prin bogăţia imaginaţiei, sporind numărul sorilor şi al lunilor din univers. De asemenea, în acelaşi spirit, mânat de setea frumuseţii şi a fericirii, a închipuit peisaje edenice în care oamenii să-şi regăsească armonia, într-un vegetal luxuriant, înconjurat de apa purificatoare (*Cezara*). De aici bogăţia unei naturi generoase, mângâietoare, în toată lirica lui erotică. A explorat apoi, cu „închipuirea urieşească", spaţiile intersiderale, a măsurat distanţele einsteinian, în ani-lumină (*La steaua*), s-a cufundat cu Hyperion în galaxii şi a ajuns în preajma centrului activ al universului, simbolizat în tronul Celui prea înalt. A întrezărit, în lumina aceloraşi mituri vechi cât lumea, creaţia cea dintâi a făpturilor eterne (după surse gnostice sau neoplatonice), cât şi pe cea de a doua, a fiinţelor cu tristeţi trecătoare. A văzut izvorînd din nefiinţă viaţa, „în roiuri luminoase", şi a urmărit-o în organizaţiile ei succesive de la elementar aerian şi acvatic la mineral, la vegetal, la animal miniatural şi, în sfârşit, la uman.

A dorit cu putere fericirea oamenilor şi a încercat s-o ajute cu idei şi cu imagini, răsturnând în revoluţii societatea (*Geniu pustiu, Împărat şi proletar, Andrei Mureşanu*), dar neizbutind decât înfrângerea eroilor, fiindcă-i lipseau modelele victorioase.

A încercat realizarea deplină a fiinţei sale şi în dragoste, ca un corolar al năzuinţei spre absolut. Funcţia aceasta superioară, supremă a iubirii apare din diversitatea aspectelor în care dragostea însoţeşte pe eroul eminescian: ca revoluţionar (*Înger şi demon, Geniu pustiu*), ca drumeţ printre stele şi demiurg (*Sărmanul Dionis*), dar mai ales ca artist şi creator (*Scrisoarea IV* şi *V*). De aceea poezia lirică de dragoste ţine un foarte mare loc în complexul operei eminesciene. Neizbutind însă marea sa lucrare plănuită pentru lume, pentru societate,

Scanned with OKEN Scanner

izbutind şi mai puţin în viaţa sa de om, de artist, mânat de impulsuri şi idei prea elevate pentru timpul în care a trăit, s-a refugiat în filozofii variate, căutând consolarea, compensaţia nefericirii sale pe plan uman şi social, în puterea şi eficienţa cunoaşterii. Înverşunat împotriva timpului ca toţi romanticii, a vrut să-l înfrângă folosind practicile magiei (frecvenţa *magului* în opera lui Eminescu fiind încă o dovadă a aspiraţiilor sale demiurgice, în *Sărmanul Dionis*, *Povestea magului călător în stele*, *Strigoii* şi altele) şi ideea antică a metempsihozei, care-i îngăduia plimbarea nestingherită prin timp.

Pe de altă parte a încercat să nege timpul, arătând că dimensiunile trecutului şi viitorului sunt doar iluzorii şi că toată existenţa e un prezent continuu (*Cu mâine zilele-ţi adaogi*). Platon, Kant, filozofia romanticilor germani Fichte şi Schelling, apoi Schopenhauer, filozofia budistă, ca şi cea neoplatonică i-au dat pe rând satisfacţia urmăririi unor construcţii dificile şi savante, în care el credea că meschinele, slăbănoagele minţi ale celor pe care-i dispreţuia nu-l puteau ajunge.

Ajungând la drojdiile dezamăgirii şi la convingerea imposibilităţii de a mai schimba ceva în viaţa lui şi a altora din pricina răului care îi părea că stăpâneşte etern, stihinic lumea, a teoretizat renunţarea pentru el, pentru toate spiritele alese, cunoscătoare, ale lumii. Şi s-a mângâiat cu cunoaşterea filozofică, aşa cum se arată în *Glossa* sau *Luceafărul*. Dar cu câtă tristeţe, cu ce preţ amar se face trecerea de pe planul ispititor al vieţii, plin de cântec de sirenă şi lucii mreje, spre planul îngheţat al cunoaşterii abstracte teoretice! Şi valoarea operelor acestora din urmă ale lui Eminescu, răspânditoare de durere şi renunţare, stă în sinceritatea totală cu care se dezvăluie drama lui de om şi artist, care a refuzat cu orice preţ compromisul şi minciuna. Profund etic în estetic, marele poet realizează astfel mesajul autenticilor creatori, de adevăr şi dramă, către posteritate.

Slujit de o enormă acumulare de cultură românească şi străină şi de un gust fără greş, făcut la şcoala lui Homer, Shakespeare şi Goethe, precum şi la aceea a clasicului folclor românesc, Eminescu a realizat o operă de sinteză a tuturor tradiţiilor populare şi culte naţionale, depăşindu-le prin geniul şi munca sa neprecupeţită şi întrupându-le în făuriri de fond şi formă admirabile, lucrate în atelierul său de titan neobosit. Când pronunţi numele lui, te gândeşti îndată la scriitorul cel mai cult al literaturii noastre, la acela care în 33 de ani a strâns şi a asimilat nu numai cultura europeană, de la filozofia şi arta greacă, de la mitologia dacă până la literatura şi filozofia contemporană, ci a făcut şi serioase incursiuni în domeniul literaturilor şi filozofiilor orientale, începând cu cele egiptene şi sanscrite.

Te gândeşti de asemenea la poetul cel mai îmbibat de literatură populară prin culegeri personale, prelucrări şi folosiri bogate de motive şi forme folclorice, de la *Făt-frumos din lacrimă* la *Călin — file din poveste* şi *Luceafărul*,

Scanned with OKEN Scanner

de la *Făt-Frumos din tei, Crăiasa din poveşti, Povestea codrului*, la *Ce te legeni, codrule, Revedere* sau *Miron şi frumoasa fără corp*.

Dar nu trebuie să uiţi pe poetul cel mai ancorat în realităţile tradiţiei culturale româneşti, îndrăgostitul de Bălcescu, Eliade, Alecsandri, Bolintineanu, Anton Pann, ca şi de cronicari, şi care a topit în gândirea şi creaţia lui nu numai moştenirea acestora, pe care îi privea cu un respect aproape religios. El a folosit, şi de aceea este poetul naţional prin excelenţă, absolut tot ce i-au pus la îndemână toţi înaintaşii, mari sau mici, valoroşi ca cei pe care i-am citat, sau obscuri ca mărunţii Barbu Paris Mumuleanu, Sihleanu, Prale, Daniel Scavinski, Beldiman, Vasile Fabian Bob, dar nu mai puţin însemnaţi pentru mersul înainte al culturii noastre. De aceea *Epigonii* este în parte şi o odă închinată înaintaşilor acestora mari şi mici, şi lucrării lor, oricum valoroase global pentru constituirea culturii naţionale. Eminescu, purtat de cultul pios al tuturor înaintaşilor, s-a aşezat pe alte poziţii decât cele ale *Junimii*, care în 1863—1864 socotea că din vechea poezie românească nu se poate scoate nici cea mai anemică antologie. Tot ceea ce fusese operă naţională întreprinsă cu dragoste de patrie şi carte românească s-a bucurat de preţuirea şi ataşamentul acestui cărturar neasemuit de înţelept, care a îndepărtat întotdeauna de la sine, ca un coborîtor din ţărani ce se afla, criteriile estetizante în aprecierea unei culturi şi le-a folosit pe acelea, întotdeauna adevărate, ale evoluţiei istorice, ale necontenitei deveniri, înfiripate din lucrarea comună a tuturor.

Numai astfel se poate înţelege enorma comprehensiune lingvistică a operei lui Eminescu, pentru care el a strâns tot ce-i stătea la îndemână, de la limba cronicarilor şi a folclorului, până la cea din vremea lui, pe care a auzit-o de la sursele cele mai variate, din regiunile cele mai diferite.

Lucrarea de selectare şi fixare a limbii, neîntreruptă de-a lungul vieţii poetului, aceea care-l face cel mai mare creator de limbă din istoria noastră, nu poate fi disociată de enormul, sisificul travaliu de descoperire a formei desăvârşite în opera literară. Eminescu a cultivat cuvântul ca pe elementul primordial, firesc, al formei poetice şi a lucrat asupra formei pentru a da în cadrul ei noi valori şi noi străluciri cuvântului. De aceea, operând în sensul unei mari simplităţi şi al unei accesibilităţi perfecte la primul nivel al poeziei sale atât de elevate ca gândire şi potenţial afectiv, el a izbutit, într-un proces în care geniul limbii îşi dispută întâietatea cu munca nepregetată, să dea limbii sale, cuvântului folosit, cea mai mare expresivitate şi putere de sugestie. De aceea, de pildă, o poezie atât de simplă ca *Somnoroase păsărele*, ale cărei cuvinte aparţin în marea lor majoritate fondului lexical principal, e înconjurată de acea aură expresivă,

Scanned with OKEN Scanner

muzicală, incantatorie, caracteristică tuturor poeziilor maturităţii eminesciene şi sugerând calmarea treptată a naturii înspre noapte şi somnie a elementelor parcă personificate.

O luptă creatoare, neîncetată, cu limba, cu lexicul, morfologia şi sintaxa ei, cu bogăţia şi rigiditatea formelor ei, luptă încununată cu supunerea hidrei acesteia care ucide pe toţi mediocrii, l-a dus pe Eminescu pe culmile înţelegerii sensului cuvântului şi la stăpânirea lor necontestată. De la postume la antume poetul distilează esenţele cele mai pure din materialul brut, făcând un salt calitativ enorm, inefabil, imposibil de urmărit în ciuda adeseori chiar a foarte numeroaselor variante intermediare. *Veneţia,* sonetul clasic despre moartea vechii logodnice a mării, stă mărturie pentru acest lucru. Travaliul poetului, de necuprins pentru noi, este şi garantul geniului, dar şi corolarul unei concepţii foarte înalte despre artă. *Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul,* versul plin de anxietăţile creatorului mare, cuprinde datul central al poeticei eminesciene, pivotul unei concepţii realiste despre artă, care integrează, totalitar, fondul de idei şi forma lor aferentă. Prin acestea, cel mai mare creator al nostru trădează impulsul său major spre o artă cât mai apropiată de adevărurile ultime, complexe ale vieţii, spre o artă realistă. Aşa se explică legătura lui de prietenie şi artă cu Slavici, Creangă şi Caragiale, cei mai mari realişti critici români, împinşi pe făgaşul artei lor realiste, cu profund caracter popular, de acest romantic prin temperament, cultură şi metodă de creaţie, dar realist înţelegător al necesităţilor artei contemporane româneşti. De altfel există o evoluţie destul de evidentă de la preromantism şi romantism spre realism şi clasicitate în opera lui Eminescu, pe linia tocmai a adâncirii adevărului vieţii, a trăirilor întemeiate pe experienţă, de la avântatele *Venere şi Madonă, Junii corupţi* sau *Împărat şi proletar*, la marile *Scrisori,* la poezia dezamăgirii personale în dragoste din finalul activităţii lui lirice.

Sigur că înţelegerea unei personalităţi atât de complexe, de pline de abisuri şi contradicţii ca aceea a lui Eminescu a fost, şi este încă, deosebit de grea. Întinderea culturii lui, putinţa lui rară de mişcare pe culmile gândirii şi simţirii omeneşti sunt încă obstacole pe care le privim cu respect şi umilinţă.

Omul a cărui dramă se poate asemăna cu aceea înfăţişată de Leonardo da Vinci, în chip geometric, în cascade de dreptunghiuri simbolizând imperfecţia, neîmplinirea vieţii lui, a lăsat în urmă pentru noi, urmaşii săi, pentru poporul lui, o operă a cărei pătrundere constituie o permanentă chemare şi încă un necontenit obstacol în calea înţelegerii noastre. Contemporaneitatea era cu totul necoaptă pentru el. Soarta lui de mare poet universal abia acum începe, după o

Scanned with OKEN Scanner

sută de ani de la naştere şi în preajma a trei sferturi de veac de la stingere, când oamenii poporului său, pe care l-a iubit cu dragoste neschimbată, se apropie toţi, din ce în ce mai mult, cu sete de frumuseţe şi cultură, de opera lui uimitoare. Este un rod al suferinţei sale ca om, al dramei sale ca artist şi al dragostei sale faţă de poporul nostru. Nimic nu exprima mai întreg legătura acestui poet naţional cu fiinţa poporului său decât cuvintele pe care el însuşi le-a scris, într-o clipă din acelea rare de conştiinţă lucidă asupra geniului său atât de reprezentativ: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarbe soarele un nour de aur din marea de amar".

Reprodus după vol. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*, Editura Tineretului, 1968

Sara pe deal

Comuniunea dintre sentimentul iubirii şi al naturii este, de asemenea, puternic evidentă în *Sara pe deal* — în esenţa ei o idilă, care comunică patosul vieţii intime şi care sintetizează, pe o anume latură, peisajul rustic autohton, caracteristic primei perioade din creaţia erotică a lui Eminescu. Este vorba de vremea iluziilor şi a idealurilor de tinereţe, când Poetul îşi dorea din toată fiinţa lui, întâlnirea cu iubirea desăvârşită, cu plenitudinea clipei de iubire, trăită în cadrul rustic obsesiv.

Apărută în „Convorbiri literare", la 1 iulie 1885, după ce Poetul, „fulgerat de Apollo", în 1883, ca şi Hölderlin, intrase într-o stare de întunecare din care n-avea să mai iasă, *Sara pe deal* a fost concepută încă din perioada studiilor vieneze, desăvârşită la Iaşi, în 1875, şi încorporată apoi în postuma *Ecò* — ultima formă a poemului *Ondina*, care proiectează sensurile poeziei erotice din această perioadă — perioadă a nepotolitei sete de iubire şi a unei continue căutări a iubitei ideale, sub semnul unei melancolii uşoare, delicate.

Dar, oricare va fi fost pe-atunci, în anii studiilor vieneze, muza ce-şi

Scanned with OKEN Scanner

disputa întâietatea în inima şi admiraţia lui Eminescu[1], prin accentul ei sufletesc, ca şi prin peisajul rustic în care se încadrează, *Sara pe deal* face parte din ciclul de poezii care au izvorît din amintirea chipului scump al iubitei sale ipoteştene — o Ileană sau, poate, o Marie — răpusă de moarte în fragedă vârstă, pe care Poetul o deplânge în *Mortua est!*

Geneza interioară a idilei *Sara pe deal* este, aşadar, aceeaşi cu cea din unele poeme postume, cu un pronunţat caracter autobiografic şi de o mare complexitate artistică, elaborate când Eminescu trăia, retrospectiv, încă sub semnul supremei euforii, în raiul copilăriei de la Ipoteşti, precum: *Când Crivăţul iarna ..., Frumoasă-i..., Copii eram noi amândoi, Fiind băiet păduri cutreieram, Codru şi salon* sau, îndeaproape înrudite, *Prin nopţi tăcute, Ea-şi urma cărarea-n codru, Să fie sara-n asfinţit*. Sunt poezii în care natura, cu toate elementele ei de vrajă şi detaliu, vibrează la fiorul unei iubiri pline de prospeţime, justificând-o şi sporindu-i considerabil farmecul.

Cu *Sara pe deal* viziunea Poetului atinge însă o culme din cele mai înalte din punct de vedere estetic. Ca într-un adevărat panou decorativ, stilizat cu măiestrie, totul este aici de o rară transparenţă şi de o neobişnuită claritate — trăsături care izvorăsc nu numai din conturul plastic delicat al poemului, dar şi din echilibrul interior al versului, din misterioasa lui armonie.

Poemul *Sara pe deal*, asemenea unui cântec de dragoste, comunică emoţia puternică a Poetului, care aşteaptă cu înfrigurare ceasul înserării pentru a-şi întâlni iubita, pe deal, sub un salcâm. În aşteptarea clipelor de fericire ce le va petrece în tovărăşia iubitei, fiecare moment al amurgului, ce se lasă dinspre deal spre satul din vale, şi fiecare amănunt al peisajului capătă culori şi proporţii deosebite, care exprimă, în esenţa lor, triumful vieţii, al bucuriei de a trăi.

Mai întâi, vădind aceeaşi caracteristică şi amplă sensibilitate a timpului şi spaţiului, care se contopesc adesea la Eminescu într-un tot inefabil, Poetul pleacă de la răsunetul buciumului, care *„sună cu jale... sara pe deal"*, sugerând un fel de sinteză a clipei cu veşnicia, până într-atât încât nu se mai poate şti dacă glasul buciumului vine dintr-un trecut îndepărtat sau din întinderile ce-l împresoară în prezent pe Poet, absorbindu-le liniştea în melancolicele lui sonorizări.

Apoi, într-un cadru mai vast al decorului rustic — în care eternitatea, vechimea şi clipa se determină şi se întrepătrund — sub vraja lunii, Poetul ne face să vedem turmele, care urcă dealul în lumina stelelor ce *„le scapără-n cale"*, şi să auzim apele *„clar izvorând în fântâne"* ca într-un murmur de plâns, în timp

---

[1] Se ştie, de pildă, că acum, la Viena, cunoscuse Eminescu pe Veronica Micle, de care fusese fascinat, în toată puterea cuvântului, cum ne-o arată însăşi aprecierea, de o inegalabilă aură poetică, cu care ar fi întâmpinat-o Poetul: *„Eşti frumoasă ca o lacrimă de soare... dacă soarele a plâns vreodată!..."*

Scanned with OKEN Scanner

ce iubita îl aşteaptă sub un salcâm, „cătând" prin frunza lui rară, cu inima plină de dor, cu fruntea plină de gânduri, în lumina stelelor şi a lunii, care trece pe cer *„aşa sfântă şi clară"*:

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale;
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.

Priveliştea înserării este văzută mai departe, de la înălţime, într-o perspectivă largă. Liniştea deplină a universului înconjurător, armonia lui perfectă se stabilesc prin comuniunea Poetului cu trecutul, cu vechimea, prin solidaritatea lui cu viaţa nesfârşitului şir de ţărani trăitori pe-aceste pământuri, care au ridicat, veac după veac, vechile case şi au ascultat, rând după rând, glasul vechiului clopot, care *„împle cu glasul lui sara"*. Urmaşii lor se întorc acum de la câmp, osteniţi, cu coasa-n spinare şi, în timp ce nourii *„curg"*,întreţăiaţi de primele raze ale Lunii, apărută pe bolta cerului, se aude scârţâitul cumpenei de la fântână în adierea vântului, apoi murmurul de fluiere al ciobanilor de la stână şi toaca de la biserica satului, care răsună mai tare, în valea plină de fum.

Poet al amurgului şi al nopţii, ca orice mare romantic, ca unul dintre marii contemplativi ai Lunii, Eminescu este, în acelaşi timp, şi un poet al luminii. Dacă nocturnul eminescian se înscrie pe orbita romantismului european, cu particularităţi însă naţionale, care îl sustrag pe poet influenţelor negative, repudiind culorile întunecate, fantasticul lugubru, lumina, pe care o cântă Eminescu, vine nu numai din afară, ci şi din interiorul lui, ca expresie a unei dispoziţii sufleteşti, morale, ca o identificare a Poetului cu lumea, cu viaţa atâtor nenumărate generaţii anterioare, puse în mişcare de aceeaşi dorinţă de a trăi şi de aceeaşi năzuinţă spre fericire. Este tocmai ceea ce alcătuieşte fundalul acestei idile, justificându-i interesul şi farmecul deosebit.

Fenomenele şi aspectele din natură se răsfrâng adânc în sufletul îndrăgostiţilor. Dacă ochii mari ai iubitei caută melancolic luna prin frunzişul rar al salcâmului, iar apariţia stelelor îi umple pieptul de dor şi fruntea de gânduri, tot astfel *„sara pe deal"*, cu toate elementele ei rustice de viaţă, scăldate în voluptoasa văpaie a lunii, aprinde mai tare focul iubirii în sufletul Poetului care se apropie de întâlnirea, în câteva clipe, cu iubita lui *„sub înaltul, vechiul salcâm"*:

Ah! în curând satul în vale-amuţeşte;
Ah! în curând pasul spre tine grăbeşte:
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ţi-voi cât îmi eşti de dragă!

Cugetul Poetului, de-atâtea ori asaltat de frământări şi îndoieli, se regăseşte şi-şi regăseşte, astfel, mângâierea supremă în plenitudinea unei asemenea nopţi de iubire înţeleasă:

Scanned with OKEN Scanner

...— Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?

În acest peisaj plin de farmec, îndrăgostiţii se simt, aşadar, ca într-o lume a lor, pe deplin fericiţi. Finalul poeziei, care aşterne pe lucruri o linişte supremă, înseamnă o invitaţie puternică la optimism şi încredere, înseamnă o chemare la întoarcerea către frumuseţile lumii concrete, adecvate minunilor care asigură trăinicia şi bucuria vieţii. Iubirea, care împlineşte şi purifică, este ridicată, şi de astă dată, la un nivel de principiu universal.

Îmbogăţit şi desăvârşit cu această atmosferă de visare şi năzuinţă, ce determină forţa lui de seducţie, poemul *Sara pe deal* pune în valoare şi o anume viziune agrestă a Poetului, pe care o reia, în alt chip, şi într-un fragment din schiţa postumă, de observaţie realistă, *La curtea cuconului Vasile Creangă*, unde reîntâlnim acelaşi tablou al amurgului la ţară:

„...Abia sara, când satul devine centrul pământului ce-l înconjoară, se începe acea duioasă armonie câmpenească, idilică şi împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede şi aurite pe jumalţul cel adânc şi albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carile vin cu boi osteniţi, scârţâind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sării, talangele turmelor, apa fântânelor, cumpenele sună, scrânciobul scârţâie-n vânt, câinii încep a lătra şi prin armonia amestecată s-aude, plin şi languros, sunetul clopotului, care împle inima cu pace."

Chiar dacă acest text în proză anticipează sau nu poezia *Sara pe deal*, viziunea vieţii satului, proiectată în amurg, este ţesută şi aici întru totul din aceleaşi elemente, care potenţează considerabil reveria şi afectivitatea.

Dar iubirea idilică a Poetului este asistată în *Sara pe deal* nu numai de elementele naturii înconjurătoare, dar şi de aştri, de Lună şi stele, care o învăluie cu nimbul lor cosmic, lărgind astfel pe scara imensităţii scena iubirii, care, în general, este limitată la un cadru pământesc. Căci marile sentimente omeneşti — şi în primul rând cel al iubirii — prin puritatea şi intensitatea, adeseori incendiară, ce le caracterizează, tind să treacă dincolo de orice limită, înălţându-se spre aştrii cerului nemuritor, ca în vechile mituri platoniene sau ca în credinţele poporului.

Unică, prin accentul ei sufletesc, prin armonia ei interioră, *Sara pe deal* este unică, deopotrivă, şi prin realizarea ei artistică, ca şi prin forma ei metrică. În primul rând, elanul nestăvilit şi calmul — efecte ale certitudinii în iubire — dăruiesc poeziei o inegalabilă formă artistică, sonorizările sau imaginile auditive împletindu-se cu cele vizuale. Dacă „*buciumul sună cu jale*" — şi este cazul să menţionăm că, de pildă, în acest al doilea emistih al primului vers, frecvenţa vocalei *u* sugerează, prin excelenţă, sunetul prelung al buciumului — dacă „*apele plâng*" izvorând din fântâne, sau dacă toaca „*răsună mai tare*", iar clopotul,

Scanned with OKEN Scanner

„împle cu glasul lui sara“, în schimb stelele *„nasc umezi pe bolta senină“*, luna trece pe cer *„sfântă şi clară“*, nourii *„curg“*, *„valea-i în fum“*, iar oamenii *„vin de la câmp“* cu *„coasa-n spinare“*.

Această măiestrită îmbinare de imagini — sugerând cadrul peisagistic, într-un perfect acord cu ritmul de viaţă al satului, înaintea liniştii nocturne, şi cu stările sufleteşti ale Poetului, nerăbdător să-şi întâlnească iubita *„sub înaltul, vechiul salcâm“*, pentru ca, împreună, să se cufunde în adânca pace a naturii — îşi asociază muzicalitatea expresă a versurilor, conferind poeziei o inegalabilă forţă de seducţie.

Ceea ce imprimă versurilor această neobişnuită muzicalitate este, în primul rând, îmbinarea, la nivelul artistic cel mai înalt, a coriambilor cu dactilii şi troheii, într-o ordine descrescândă.

Utilizând un metru clasic complex, potrivit căruia fiecare vers, cu o măsură de douăsprezece silabe, este alcătuit dintr-un coriamb (picior format dintr-un troheu şi un iamb), urmat de doi dactili şi un troheu, Poetul realizează în poema sa un ritm legănat, care sporeşte considerabil muzicalitatea şi farmecul interior al versului.

Schematic, versul poeziei se prezintă astfel:

Sa-ra pe deal, bu-ciu-mul su-nă cu ja-le
⏑ – – ⏑ | ⏑ – – | ⏑ – – | ⏑ –
(coriamb) (dactil) (dactil) (troheu)

După fiecare coriamb urmează cezura, care împarte versul în două părţi inegale (4 silabe, urmate de 8 silabe), iar aşezarea coriambului la începutul fiecărui vers şi pauza care-i urmează par a detaşa piciorul tetrasilabic de restul versului, asigurându-i o tonalitate încântătoare.

Izvorîtă din rigorile adânci ale inspiraţiei şi ale raţiunii, posibile doar unui mare liric, cum a fost Eminescu, împătimit de ritmurile naturii şi ale iubirii, de minunile şi legănările lor materne, inefabile, această formă complexă de versificaţie înnoieşte şi îmbogăţeşte uimitor poezia şi-i amplifică armonia, orizonturile emotive, dând sentimentului farmec, măreţie şi perspectivă universală.

Reprodus după vol. Fănică N. Gheorghe,
Mihai Eminescu, Analize şi sinteze,
Editura Didactică şi Pedagogică, R.A.,1993

Scanned with OKEN Scanner

Poezia *Dorinţa* se alătură creaţiilor al căror titlu — restrâns la un singur cuvânt, de obicei substantiv — comunică sentimentul sau starea poetică precumpănitoare, fără ca termenul respectiv să fie reluat ca atare în corpul poeziei. Se mai grupează aici *Melancolie, Singurătate, Revedere, Despărţire*.

Nu putem ocoli, acum, structura lingvistică a cuvântului-titlu, pe care sufixul (*-inţă*) îl îndepărtează, dar rădăcina îl reţine, totuşi, în preajma lui *dor*, bineînţeles, prin intermediul verbului *a dori*. Căci sufixul *-inţă* se alătură lesne verbelor conjugării a IV-a, derivând un mare număr de substantive, de obicei abstracte: *biruinţă* (din *a birui*), *căinţă* (din *a căi*), *folosinţă* (din *a folosi*) şi, după acelaşi tipic, *îngăduinţă, năzuinţă, silinţă, suferinţă, trebuinţă, voinţă* etc.

În sens larg, *dorinţă* se încadrează în seria sinonimică a substantivului *dor* — ca şi *alean, jind, nostalgie* etc. — cu observaţia că starea sufletească pe care o presupune se orientează exclusiv către viitor, în timp ce *dorul*, fără a-şi îngrădi orizontul speranţei, se răsfrânge cu precădere spre trecut, hrănindu-se dintr-un regret, dintr-o durere. Suprafaţa, volumul, adâncimea semantică a *dorului* sunt incomparabil mai cuprinzătoare, căci — aşa cum spuneam — „chipul“ dorinţei priveşte numai şi numai înainte. Mi se pare vrednic de luare-aminte faptul că această „specificitate“ a cuvântului în discuţie se verifică în modul cel mai convingător în poezia lui Eminescu intitulată chiar *Dorinţa*, pe care o transcriu abia acum, după o seamă de „preliminarii“ considerate ca necesare:

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Şi în braţele-mi întinse
Să alergi, la piept să-mi cazi,
Să-ţi desprind din creştet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei şedea-vei;
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ţi cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braţ încet s-o culci,

Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Însuşirea esenţială a cuvântului-titlu, *Dorinţa* — de a fi orientat cu întreaga sa fiinţă semantico-stilistică spre viitor — se confirmă, încă de la început, printr-o observaţie „negativă", aceea că, străbătând cele şase catrene ale poeziei, nu reuşim să identificăm nici o formă verbală predicativă la vreunul din timpurile trecutului. Ţinând seama de categoriile gramaticale ale modului şi timpului, repartiţia celor 14 verbe-predicate, câte însumează textul, se configurează astfel: şase sunt la indicativ viitor (*şedea-vei*, *Vom fi singuri*, *Or să [...] cadă*, *Vom visa*, *Îngâna-[...] vor*, *Or să cadă*); cinci la conjuctiv prezent, cu valoare optativ-hortativă (*Să alergi*, *să [...] cazi*, *Să [...] desprind*, *Să [...] ridic*, *s- [...] culci*), una la imperativ (*Vino*) şi numai două la indicativul prezent (*tremură*, *ascund*). Dar acestea evocă mişcări ale naturii, cu ajutorul unui fel de „prezent etern", creând, încă din prima strofă, cadrul idilei, care va rămâne, şi după consumarea ei, statorniç sieşi:

Vino-n codru la izvorul
Care *tremură* pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

... În strofa a doua, iluzia fericirii *viitoare* — prin împlinirea, eventuală, a „dorinţei" — se menţine şi se intensifică. Sunt folosite stăruitor, acum, formele de conjunctiv-hortativ, la persoana a doua singular (...)

... Revenind la textul *Dorinţei* eminesciene, vom încerca să motivăm, în penultima strofă a poeziei, opţiunea poetului pentru forma „inversă" de viitor (*Îngâna-ne-vor*) prin virtuţile ei eufonice, pe care ea le dezvoltă mai ales dacă o raportăm la context:

Vom visa un vis ferice
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt.

Schema ce urmează va înlesni cititorului constatarea că singură, forma „inversă" (*Îngâna-ne-vor*), îngăduie alinierea perfectă, pe verticală, în aceeaşi

poziţie accentuată, a treia din fiecare vers, a vocalei cu grad maxim de deschidere, a (...)

Forma directă, *Ne vor îngâna*, ar fi putut să „încapă" la fel de bine în structura versului (∪ ∪ – ⊥ ∪ ∪), dar, prin retragerea vocalei -á sub accent în poziţia a cincea din versul 2, amintita „aliniere" pe verticală ar fi fost ştirbită, iar eufonia şi armonia întregii strofe ar fi fost, şi ele, sensibil diminuate. (...)

De altfel, *îngâna* este unul din cuvintele caracteristice pentru ceea ce, după Tudor Vianu, ne-am deprins a numi *Armonia eminesciană*, cuvânt apt să dea grai şoptit unor stări prin excelenţă poetice, toropirea conştiinţei, visul, somnia.

Venind vorba, fie şi numai în treacăt, despre „armonia eminesciană", nu putem trece cu vederea doi indici lexico-frazeologici ai ei, identificabili şi în *Dorinţa*, ca în atâtea alte locuri la Eminescu. Ne referim la *rânduri-rânduri*, care pecetluieşte, dacă se poate spune aşa, întreaga poezie, încheindu-i ultima strofă:

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă *rânduri-rânduri*.

M-am ocupat îndeaproape, altcândva, de această expresie, atât de familiară lui Eminescu, străduindu-mă să-i descifrez tâlcurile intime. Incitat, între altele, chiar de strofa din urmă a *Dorinţei*, mă întrebam atunci: „Despodobirea teiului, care-şi scutură *rânduri-rânduri* floarea peste capetele celor doi îndrăgostiţi, în armonia codrului îngândurat, nu este oare, una din metaforele ritmului universal, lege de bază a existenţei înseşi?" (v. *Expresia artistică eminesciană*, Editura Facla, 1975, p.249). Sunt convins, astăzi, că la această întrebare răspunsul nu poate fi decât cel afirmativ.

Strâns legat, contextual şi funcţional, de expresia *rânduri-rânduri*, verbul *a cădea* echivalează, în *Dorinţa* şi în alte poezii, cu încă o sugestie eminesciană a ritmului şi, în ultimă instanţă, a armoniei lumii: „Flori de tei deasupra noastră / *Or să cadă rânduri-rânduri*". Tratată mai analitic, imaginea „căderii" florilor de tei avea să se reînfiripe în *Luceafărul*, către sfârşitul poemului:

Miroase *florile-argintii*
Şi *cad, o dulce ploaie*,
Pe creştetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

... Analiza noastră nu poate să se încheie fără a lua în discuţie, foarte pe scurt, „cadrul natural" al *Dorinţei* eminesciene, însumând trei componente specifice: *codrul, izvorul, teiul*. Chiar din pragul poeziei, primele două, *codru* şi *izvor*, sunt armonizate şi fonetic, prin rularea, sub accent, a aceleiaşi vocale rotunjită, -o-, prezentă, însă în poziţie atonă, şi în corpul formei de „imperativ" cu care debutează textul: Vino-n córdru la izvórul... Imaginea din versul al treilea

Scanned with OKEN Scanner

— *prispa cea de brazde*, frazeologism poetic, în raport de sinonimie aproximativă cu „tăpşan“ (v. *DE*, s.v.prispă) — trimite, fără ocolişuri, către versul popular, atât de atingător simţirii noastre, *Codru — casă românească*. Căci *prispă* — ştie oricine — face parte din terminologia locuinţei rustice, denumind un fel de „terasă îngustă la casele ţărăneşti“, Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară* (EPL, 1966, p.71):

Codru cu frunza domnească,
Gerul nu te vestejească,
Că eşti *casă românească.*

Pe de altă parte, *teiul* este copacul venerat de poet, iar G. Călinescu, alcătuind catagrafia arborilor ţării prezenţi în opera lui, începe aşa: „Teiul sugerează mireasma estivă, bradul e copacul boreal, aproape uranic, plopul, elastic şi orăşenesc, dă amintirilor o mişcare lentă...“ (*Istoria....406*)

La un nivel mai puţin evident, mai puţin străveziu, alianţa dintre *izvor* şi *tei* poate fi prilejuită, în viziunea lui Eminescu, de capacitatea lor comună de a isca senzaţia dăinuitoare a ritmului, prin însuşi actul „căderii“, a undelor, a florilor: „S-aud cum blânde *cad* / *Izvoarele*-ntr-una“ „*Flori de tei* deasupra noastră / *Or să cadă* rânduri-rânduri“. Cu nici un chip nu putem uita că, în elegia închinată mamei, *alt izvor, acela al lacrimilor, cade, şi el, peste o ramură de tei*:

Când voi muri, iubito, la creştet să nu-mi plângi,
Din *teiul sfânt şi dulce* o ramură să frângi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi...

Nu va fi, acum, deplasată întrebarea: de ce, între atâţia arbori dilecţi, „teiul vechi“, „teiul sfânt şi dulce“ este, pentru Eminescu, cel „pre-dilect“? Oare numai pentru că — aşa cum spune Călinescu — „sugerează mireasma estivă“? Sau, poate, şi pentru că marea lui umbră rotată, împreună cu bogăţia florilor aurii, exprimă exuberanţa, armonioasă totuşi, a vegetalului.

Iar tei cu umbra lată şi flori pân-în pământ
Spre marea-ntunecată se scutură de vânt...

Ori poate, mai curând, pentru că frunza lui — a teiului — simţitoare la adierea cea mai subţire — este, aşa cum ne informează tratatele de botanică şi enciclopediile, „cordiformă“, amintind nu numai conturul, ci şi pàlpitul unei inimi...

Reprodus după vol. S.I.Tohăneanu,
Eminesciene, Editura Facla, 1989

Scanned with OKEN Scanner

Locul cel mai întins în lirica eminesciană îl ocupă poezia de dragoste. Nimeni până la Eminescu şi nici de la dânsul încoace nu a cântat atât de frumos acest sentiment atât de omenesc şi omniprezent. Generaţii întregi ale poporului nostru şi-au legănat dragostea în armonia versului eminescian, în ciuda oricărui modernism ori epigonism dulceag şi pastişator. Secretul adeziunii obşteşti la această poezie superioară, caracterul ei popular — în înţelesul larg al cuvântului — stă şi în resursele folclorice pe care poetul le-a utilizat pe diferite căi, lucru ce ne propunem să demonstrăm în cele ce urmează.

Folcloriştii au remarcat — nu o dată — caracterul spontan al poeziei populare, atât în crearea ei, cât şi în reproducere şi circulaţie. Teoretic vorbind, s-ar putea spune chiar că orice reluare şi reproducere este, în folclor, o recreare, mai ales în ceea ce priveşte lirica. Pentru că omul din popor nu are deloc o atitudine deliberată, livrescă, faţă de poezie. Poetul popular este foarte puţin festiv şi cântă un anumit sentiment în chiar momentul ivirii lui, în contextul vieţii de toate zilele. De aceea, o anumită poezie sau un anumit cântec este reluat şi adaptat la fiecare situaţie în parte. Uneori cu mai mult talent, alteori cu mai puţin, pe un motiv dat se creează variante ad-hoc, prin retuşări, înlocuiri şi adaosuri, care încep de la numele proprii şi sfârşesc până la schimbarea completă a sensului iniţial, deşi motivul ca atare rămâne recognoscibil. Astfel, cutare motiv dintr-o doină de haiducie sau de înstrăinare poate intra într-un cântec de dragoste şi viceversa.

Este important să observăm faptul că Eminescu procedează uneori exact la fel cu poetul popular şi creează variante proprii pe motive mai vechi, folclorice, îndreptând versurile, cizelându-le, în scopul unor noi cerinţe lirice.

...Poezia *Revedere* (Codrule, codruţule / Ce mai faci, drăguţule etc.) este elaborată după procedeul coroboraţiei, al stilizării pe linia versului popular, al filtrării (expurgării elementelor mai puţin poetice), al generalizării imaginilor poetului anonim şi a aprofundării lirismului. În culegerea poetului găsim versurile:

Codrule, codruţule,
Dezmorţeşte-ţi apele
Şi grăbeşte de-nfrunzeşte
Că drăguţa te doreşte.

(Opere, VI, p.224)

Scanned with OKEN Scanner

Acelaşi apelativ diminutivant cu nuanţă hipocoristică („codruţule"), de vădită proveniență ardelenească, îl aflăm şi în versurile din culegerea lui M. Pompiliu:

Codrule, codruţule,
Mult mă-nchin, drăguţule.[1]

Dar între fragmentele populare şi *Revedere* a lui Eminescu deosebirea este foarte mare. La Eminescu avem de-a face cu una din poeziile lui cele mai profunde ca gândire şi simţire, cu toată forma populară a versului.

O primă variantă apare în *Oliolio, codruţule!* Deşi varianta este precedată de o serie întreagă de alte încercări, compoziţia nu prezintă totuşi unitatea versiunii finale, cu toată sprinteneala versului:

. . . . . .
Ia, eu fac ce fac de mult
Iarna lupul îl ascult,
Cum la margini de pârâu,
Hăuleşte a pustiu.
Am făcut ce fac de mult:
Vara doina mi-o ascult,
Trăgănă-se, tragănă,
Frunza de mi-o leagănă.

Păstrând ideea, Eminescu o întăreşte în versiunea ultimă, prin înlocuirea unor elemente mai puţin poetice:

Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolul ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele astupându-le,

sau prin tendinţa de concretizare a altora:

Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor
Împlându-şi cofeile

---

[1] Prototipul popular se află în versuri ca acestea:
Foicică trei granate,
Frăţioare codru, frate,
Ce fecior de lele-mi eşti,
Primăvara îmboboceşti,
Iarna te călugăreşti,
Primăvara-mi eşti frumos,
Iarna-mi eşti tot mânios.
(T. Pamfile, *Cântece de ţară*, Ac. Română, Bucureşti, 1913, p.288)

Scanned with OKEN Scanner

Mi-o cântă femeile.

În fine, plecând de la alte culegeri, ideea se completează. Codrul este simbolul veşniciei tinereţii:

— Codrule cu râuri line,
Vremea trece, vremea vine,
Tu din tânăr precum eşti,
Tot mereu întinereşti.

La Eminescu codrul devine o divinitate sustrasă cu desăvârşire descompunerii prin moarte:

Ce mi-i vremea când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri.

Ieşirea din cercul imaginilor populare s-a făcut doar pentru suirea încă a unei trepte poetice, unde urmează a fi valorificate alte versuri folclorice:

Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună
Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.

Abstracţiunea ia forme tot mai concrete, rămânând mereu accesibilă artisticeşte în cel mai simplu limbaj popular. Elementele naturii vorbesc ca fiinţe corporale:

Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost aşa rămânem,
Marea şi cu râurile,
Luna cu pustiurile.
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Într-o poezie ca *Revedere* Eminescu a reuşit să poetizeze o idee, în versuri populare, la o înălţime artistică numai de el egalată în sonetul *Veneţia*: „Okeanos... El numa-n veci e-n floarea tinereţii“ (în cadrul respectiv, marea fiind ceea ce pentru mediul românesc este codrul: simbol al eternităţii).

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
Eminescu şi poezia populară,
Editura pentru literatură, 1965

Scanned with OKEN Scanner

Poema *Luceafărul* reprezintă, în contextul întregii noastre poezii naţionale, şi nu numai al celei eminesciene, fără de nici o îndoială, expresia absolută, testamentară, pe care o atinge, în ascensiunea ei necurmată, gândirea poetică şi filozofică a lui Eminescu.

Desigur, Eminescu, geniul creator al Poetului n-a putut avea, din chiar clipa dintâi, viziunea integrală şi perfectă a poemei sale, căreia să-i asigure, astfel, deodată şi patina eternităţii. Nici că ar fi fost cu putinţă aşa ceva, în ordinea Firii. Treptele succesive prin care a trecut poema — cum atestă manuscrisele Poetului, aduse la lumina tiparului de Perpessicius, cu toate variantele lor, în Ediţia monumentală, integrală, *Mihai Eminescu — Opere*, I - VI, 1939—1963 — dovedesc că „de la lutul înanimat până la statua împietrită şi fără de moarte“ a *Luceafărului* i-au trebuit lui Eminescu zece ani de trudă creatoare. Zece ani de muncă de laborator, de creaţie, de căutări artistice continue, de cufundări şi recufundări în acele tăinuite adâncimi din care îşi trag izvorul capodoperele, sau, altfel spus, din ale căror năvalnice frământări geologice avea să se ridice, să crească muntele acesta „cu fruntea pierdută în azur“, sau „Watolul“ acesta „de o frumuseţe paradisiacă“, care este *Luceafărul*.

De aceea, poate, *Luceafărul* lui Eminescu înregistrează o imensă bibliografie — aproape o mie cinci sute de titluri. Este poemul despre care s-a scris aproape mai mult decât despre întreaga poezie românească la un loc. Aşadar, oarecum descumpăniţi de această enormă bibliografie, vom încerca aici, dincolo sau dincoace de vibraţia noastră participativă, o interpretare care să pornească de la punctele de vedere cele mai avansate ale exegezei şi să continue, într-o măsură sau alta, sugestiile cele mai fertile ale marilor noştri înaintaşi în cercetarea fenomenului Eminescu.

Trecând, aşadar, prin numeroase variante succesive, din anii berlinezi ai Poetului, 1872—1874, când manuscrisele lui atestă începutul, *Luceafărul* este finisat abia în 1882, când Eminescu îl citeşte, parţial, în şedinţele „Junimii“, în asistenţa lui Maiorescu. Dar, în forma lui definitivă, poemul este publicat, în aprilie 1883, în *Almanahul Societăţii Academice Social-Literare „România jună“*, din Viena, sumar ilustrat de cei mai de frunte reprezentanţi junimişti ai literaturii române din acea vreme. Versiunea din *Almanah* este reprodusă, apoi, de revista *Convorbiri literare*, în august 1883, şi tradusă în limba germană de Mitte Kremnitz. Titu Maiorescu reia, apoi, textul poemului, apărut în *Almanah*, dar înlătură din cele 392 de versuri, câte cuprinde această versiune, un număr de 16 versuri, republicând poemul, numai cu 376 de versuri, în ediţia *princeps*, din

Scanned with OKEN Scanner

decembrie 1883. Mai precis însă — modificările făcute de Maiorescu în ediţia din 1883, menţinute şi în celelalte ediţii ale sale, ce au urmat acesteia, sunt următoarele: marele critic suprimă strofa 3 (*Ei numai doar durează-n vânt* etc.), din cele 11 câte cuprind răspunsul Demiurgului, înlocuieşte versurile 3—4 din strofa 7 cu versurile Tu eşti din forma cea dintâi, / Eşti vecinică minune", şi apoi elimină strofele 8,9,10 — reducând, astfel, textul poemului de la 98 de strofe la 94 strofe. Era momentul în care Eminescu se afla internat la spitalul Ober-Döbling de lângă Viena. (...) *Ediţia academică Perpessicius* restabileşte, în spirit critic, textul iniţial, după cel din *Almanah*, considerând întregul ca un neegalat poem simfonic. Şi, astfel, în ediţiile curente ale *Poeziilor* lui Eminescu, apare când una când alta din cele două forme ale versiunii definitive — adică cu sau fără cele patru strofe.

Cât priveşte izvoarele posibile ale *Luceafărului*, adică cele ce stau la îndemâna cunoaşterii şi conştiinţei noastre imediate, acestea ar fi: în primul rând, firesc, adânca şi îndelungata frământare morală şi spirituală a lui Eminescu, amara lui experienţă de viaţă, proiectată pe fondul societăţii sau lumii în care trăia, ajutat de o covârşitoare inteligenţă şi de o memorie a lucrurilor, cu nimic mai puţin fenomenală, altfel spus, propria-i personalitate creatoare, condiţia lui de geniu; în al doilea rând, *folclorul naţional*, cu grădinile lui paradisiace, încărcate de lumină şi balsam, cu fântânile-i purificate, de continuu debit, cu sevele-i şi fructele-i de aur, din care Poetul şi-a nutrit întreaga fiinţă şi întreaga sa creaţie literară — mai precis spus, din nevoia Poetului de conceptualizare şi de moralizare a mitului autentic, cuprins în prima variantă a poemului de prelucrare folclorică *Fata în grădina de aur*. În al treilea rând, cu alte cuvinte un al treilea „izvor" al poemului eminescian, *Luceafărul*, este *filozofia*, îndeosebi cea a lui Schopenhauer, privind ilustrarea teoriei despre geniu. Aceasta, cu deosebire că Eminescu simte nevoia să *umanizeze* şi acest „izvor", în sensul că *suflul vital* pe care se sprijină poemul său este altul şi acesta contrazice — cum spune Călinescu — *morala ascetică şi pesimistă a filozofului german*[1], Eminescu simţindu-se puternic atras de formele fecunde ale Naturii, ale Marii Naturi, în miracolul căreia moartea se pierde înecată în eternitatea şi germinaţia vieţii.

Dar punctul de plecare tematic al lui Eminescu în *Luceafărul* este — după propria-i mărturisire — basmul popular, muntenesc, *Fata în grădina de aur*, cunoscut poetului din culegerea folclorică a germanului Kunisch[2], alcătuită în

---

[1] G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941, p.418.

[2] Culegerea lui Kunisch se intitulează: *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Turkei*, 1861 (despre care relatează pe larg N.Iorga în *Trei călători în Ţările Române*, Academia Română, Memoriile Secţ.istorice, Seria III, Tom V, 1925)

Scanned with OKEN Scanner

urma unei călătorii pe care acesta o făcuse, în Ţările Române. Mărturisirea sau însemnarea lui Eminescu stă înscrisă *pe fila 56 a Manuscrisului 2275* şi este reprodusă de Perpessicius în *M.Eminescu — Opere*, II, 1943, pag.403.

„În descrierea unui voiaj în Ţările române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ, şi i-am dat acest înţeles alegoric."(...)

Basmul de la care pleacă Poetul (*Fata din grădina de aur*) şi pe care îl prelucrează în versuri povesteşte despre o preafrumoasă fată de împărat, pe care tatăl său o ţinea închisă, spre a o feri de privirile muritorilor şi de ispitele lumii, într-un palat construit numai din marmură, aur, argint şi pietre scumpe, ce se afla într-o *vale stearpă*, unde stânci de pază înconjurau măreaţa adâncime. Palatul era păzit de un fioros balaur. Dar vestea despre frumuseţea fără de seamăn a fetei de împărat, care stătea aici închisă împreună *cu mai multe soaţe*, se răspândise repede în lume. Auzi despre aceasta şi un fiu de împărat, Florin, care, îndrăzneţ şi viteaz cum era, porni în căutarea fetei cu gândul de a-i cuceri inima şi o răpi. După multe peripeţii, el izbuteşte să ajungă la palatul *prea frumoasei* din grădina de aur şi să omoare balaurul.

În acest timp, fata, care stătea şi privea la fereastra palatului, este zărită de un zmeu ce călătorea prin apropiere. Atras de chipul ei fermecător, zmeul se îndrăgosti de fată şi se lăsă să cadă din înălţimile cerului în palat, luând chipul unui tânăr de o rară frumuseţe, care mărturisi fetei iubirea lui şi o rugă să-l urmeze în ţinuturile nemuririi. Fata însă refuză să-l urmeze, cerându-i să devină el muritor, ca orice alt pământean, dacă vrea să-l îndrăgească.

Între timp, îşi făcu apariţia feciorul de împărat, Florin, de care fata se îndrăgosteşte de îndată şi se lasă răpită de el.

Zmeul, care urcase în Cer pentru a cere lui Dumnezeu să-l dezlege de nemurire, îi văzu de aici, pe Pământ, pe cei doi îndrăgostiţi împreună. El prăvăli atunci cu mânie o stâncă asupra fetei, omorând-o. Muri însă şi feciorul de împărat de durerea pricinuită de pierderea iubitei. În urma acestei amare experienţe, Zmeul se hotărî să rămână mai departe, nemuritor, în lumea lui din Cer.

Plecând de la acest basm popular, preţuit dintru început, Eminescu realizează o serie întreagă de prelucrări succesive — începând cu cea din 1872, din anii Berlinului (vezi manuscrisul 2258) — înlăturând, treptat, toate episoadele ce nu corespundeau scopului urmărit şi conţinutului de idei pe care şi-l

Scanned with OKEN Scanner

propusese. Iar din munca aceasta de îndelungată elaborare[1], ajunge, în aprilie 1882, la versiunea definitivă a *Luceafărului*, pe care o încredinţează *Almanahului* de la Viena, pentru a fi tipărit, în 1883.

Luceafărul păstrează din basmul popular doar cadrul şi ideea dragostei, cea *peste fire*, dintre o pământeană şi o fiinţă nemuritoare, apoi rugăciunea Zmeului către Dumnezeu pentru a-l dezlega de condiţia lui eternă, precum şi refuzul lui Dumnezeu, care-i îndreaptă, în acelaşi timp, privirile spre scena de dragoste de pe pământ dintre fata de împărat, ce-şi uitase făgăduielile, şi muritorul Florin. Tot astfel, Eminescu înlătură din basm şi imaginea Zmeului care se răzbună, ca fiind necorespunzător firii şi concepţiei sale umaniste, iar în locul acesteia introduce în poem imaginea astrului nemuritor — *Luceafărul* —, care prefigurează însuşi chipul său spiritual. Astfel, Eminescu dă poemului său o nouă structură, asigurându-i întrutotul caracterul de creaţie originală, în care pulsează, în expresie desăvârşită, lirismul său erotic şi filozofic inegalabil.

Imaginea astrului nemuritor, a *Luceafărului*, în a cărui sferă luminoasă Eminescu se reprezintă pe sine, izvorăşte din conştiinţa pe care Poetul o dobândise, cu timpul, despre geniul său, a cărui condiţie structurală îl face să nu fie capabil de a *ferici pe cineva* şi *nici capabil de a fi fericit*...

Poem romantic, construit pe tema destinului omului de geniu într-o lume mărginită şi meschină, incapabilă de a-l înţelege şi ostilă acestuia, *Luceafărul* este, în acelaşi timp, un poem desăvârşit al iubirii ideale, pe care Poetul a căutat-o cu sete nestinsă toată viaţa, înălţându-se înspre ea necontenit, ca o văpaie din propria-i mistuire.

Deşi filozofia, îndeosebi cea schopenhaueriană, este socotită a fi, pe lângă amănuntul biografic şi folclorul, drept al treilea izvor al poemului eminescian, *Luceafărul* nu reprezintă doar o alegorie filozofică. El are şi o funcţie poetică. Funcţia poetică şi funcţia filozofică ale poemului, dacă nu se contopesc, sunt totuşi învecinate, se produc deodată, amândouă vizând absolutul, colaborând în a asigura poemului sensul său universal. Şi nu atât prin comunicarea de idei, ci, în primul rând, oferind imagini şi sentimente. Iar Eminescu, aparţinând, ca poet, prin definiţie, romantismului, şi-a propus aici crearea unui simbol romantic, nu pornind de la o filozofie, pe care desigur o cuprinde, ci păstrând nealterate intenţiile poetice originare, înglobate într-o perfecţionare a formei folclorice, sub semnul reveriei, al visării în stare de veghe, în amurg, când lumina şi întunericul se află într-o dulce confuzie.

---

[1] Menţionez că nepotul de frate al Poetul, Gheorghe Matei Eminescu, fiul fratelui mai mic al acestuia, Matei, avea să-mi încredinţeze (într-o convorbire amicală, înregistrată pe bandă de magnetofon), mai anii trecuţi, amănuntul (cunoscut, la rându-i de la tatăl său, fratele Poetului) că Eminescu ar fi lucrat „nouă ani şi jumătate" la *Luceafărul* şi că, în acest răstimp, a făcut peste şase mii de modificări şi intervenţii de stil şi versificaţie (amănunt inclus şi în articolul său *„Ieri şi azi"*, din *Caietele Eminescu*, I, 1972, p.288).

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, începând cu formula introductivă, tradiţională, a basmului care deschide acţiunii o perspectivă mitică, atemporală, plasând-o în timpul primordial al genezelor:

„A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti
O prea frumoasă fată."

Luceafărul lui Eminescu povesteşte, într-un cadru de basm, iubirea stranie dintre Astrul serii şi prea frumoasa fată de împărat — poveste care izvorăşte din adâncul nesaţiu de iubire al Poetului şi rezervele acelui *dor nemărginit*, care nu l-a părăsit niciodată, îndreptându-i mereu privirile către firmament şi eternitate. Pentru că marile sentimente omeneşti, şi mai cu seamă sentimentul iubirii, declanşează, în poezia romantică a lumii, o mare varietate de forme ale motivului cosmic. Spaţiul sideral, astrele înseşi constituie, la Eminescu, în permanenţă, decorul cel mai înalt şi mai semnificativ al iubirii sale.

Primele şapte strofe, care cuprind imaginile de bază ale poemului, ne-o arată pe această prea frumoasă fată de împărat, visătoare şi melancolică, contemplând Luceafărul, seară de seară, de la fereastra dinspre mare a castelului. La rându-i, Luceafărul, care *răsare şi străluce pe mişcătoarele cărări* ale apelor, în fiecare seară, privind *spre umbra negrului castel*, o îndrăgeşte şi se lasă tot mai mult copleşit de dorul fetei de împărat.

Strofele următoare înfăţişează, într-acest peisaj unduitor, purtător de reverii, puternica iubire ce se înfiripă între Luceafăr şi prea frumoasa fată de împărat. Surprinsă de recile scântei ale Luceafărului, care aruncă în iatacul fetei *o mreajă de văpaie*, urmând-o adânc în vis *când vine să se culce*, fata, care-i surâde şi-apoi oftează din greu, începe să-l îmbie patetic:

„— O, dulce-al nopţii mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gând
Şi viaţa-mi luminează!"

În această chemare a fetei, aprinsă de dor, Luceafărul se aruncă fulgerător din înălţimi şi se cufundă în mare, întrupându-se, apoi, din adâncul necunoscut al apelor, în chipul unui mândru voievod, cu părul de aur şi ochi scânteietori, purtând pe umerii goi un giulgiu vânăt, iar în mâini un toiag încununat cu trestii. El mărturiseşte fetei că, deşi a coborît cu greu din sfera lui de sus, e gata să-i urmeze chemarea. Dar, tată fiindu-i cerul şi marea mumă, el o invită pe tânăra fecioară să-şi lase lumea ei, să-i fie mireasă şi să-l urmeze în palatele lui de mărgean din fundul oceanului.

Fata de împărat, cu toate că se simte puternic îndrăgostită de Luceafăr, îşi dă seama cât de imensă este distanţa ce-i desparte şi, temându-se de chipul lui straniu, ea îl refuză, nu însă fără o adâncă părere de rău.

„ — O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

Străin la vorbă şi la port,
Laceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă."

După câteva zile, Luceafărul apare iarăşi pe firmament, iar fata, aducându-şi aminte de el în somn, îl cheamă din nou cu nostalgie. Luceafărul nu poate rezista nici de astă dată chemării fetei şi, stingându-se din cer cu durere, se reîntrupează acum din văile haosului, înfăţişându-se fetei înveşmântat într-un giulgiu negru, purtând pe viţele-i de păr o coroană ce arde parcă în văpaia de foc a soarelui. El o roagă pe fată să-l urmeze acum în ceruri, soarele fiindu-i tatăl, iar mumă, noaptea.

Dacă, la prima lui întrupare, Luceafărul îi apare fetei ca un înger, de astă dată el i se înfăţişează ca un demon şi, deşi Luceafărul făgăduieşte miresei sale, în cazul când l-ar urma, *cununi de stele*, oferindu-i chiar Cerul, pe firmamentul căruia, alături de el, o să răsară ea însăşi ca o stea, mai strălucitoare şi mai mândră decât celelalte, fata totuşi îl refuză. Mărturisindu-i însă cât de dureroasă şi arzătoare îi este iubirea ce i-o poartă, fata îl roagă din nou cu patetism să coboare el pe Pământ, să devină muritor, asemenea ei, de vrea să-l urmeze cu credinţă:

„Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde."

Tulburat peste măsură de refuzul fetei, de neputinţa ei de a-şi părăsi lumea, iubirea lui fiind atât de puternică, Luceafărul este gata să renunţe chiar şi la nemurire de dragul acestei copile şi, rupându-se din locul lui din Cer, se îndreaptă hotărît spre Dumnezeu să-i ceară dezlegarea:

„Şi se tot duce... S-a tot dus...
Pierind mai multe zile."

Partea a doua a poemului urmăreşte idila dintre fata de împărat, pe care Poetul o numeşte acum Cătălina, şi pajul Cătălin, stăruind, mai cu seamă, asupra uşurinţei cu care se stabileşte legătura sentimentală dintre aceştia, priviţi ca exponenţi ai lumii inferioare.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în timp ce Luceafărul străbate imensităţile cereşti în zborul lui spre Dumnezeu, pajul Cătălin, *băiat din flori şi de pripas*, se apropie cu îndrăzneală de Cătălina şi o îmbie degrabă într-un ungher cu dragostea-i vicleană. Cătălina, deşi s-ar părea că poartă încă în inima ei un dor nestins pentru Luceafăr, nu-l îndepărtează pe Cătălin, ba, până la urmă, cedează stăruinţelor acestuia, care o câştigă, deşi dragostea lui nu are nimic din profunzimea şi măreţia iubirii Luceafărului.

Cătălina, copleşită de nostalgie, îi vorbeşte şi acum lui Cătălin despre iubirea ei arzătoare pentru Luceafărul de sus, pe care îl înţelege şi-l doreşte, dar la înălţimea căruia nu se va putea ridica niciodată:

„Luceşte c-un amor nespus
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalţă tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi şi-n veci
Va rămânea departe..."

Şăgalnicul Cătălin, ademenind-o cu insistenţele lui voluptuoase, îi înfrânge totuşi visul şi dorul de Luceafăr.

Partea a treia a poemului proiectează călătoria Luceafărului în Cosmos, prin sferele cereşti, spre Dumnezeu, pentru a-i cere dezlegarea de veşnicie.

Zborul îndrăzneţ printre constelaţii al Luceafărului este de o măreţie uluitoare. Aripile-i cresc la dimensiuni uriaşe şi-n drumul lui de *fulger neîntrerupt* rătăcitor printre stele, ca un gând *purtat de dor*, văile Haosului se umplu de lumini ce izvorăsc de pretutindeni, ca la-nceputul lumii:

„Porni luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger neîntrerupt
Rătăcitor prin ele..."

Dar iată-l pe Luceafăr ajuns în faţa Demiurgului, care sălăşluieşte în infinitul spaţial al Cerului, pe care-l guvernează din nevăzut şi de dincolo de timp:

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,

Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte."

Împătimit de iubire, Luceafărul cere Atotputernicului — *izvor de viaţă* şi *dătător de moarte* — să-l dezlege de *veşnicia neagră* şi să-l facă muritor ca pe oricare alt pământean, ca să se poată bucura, astfel, de viaţă şi de multdorita *oră de iubire*...

„ — De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preţ,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire..."

Demiurgul, după ce îl ascultă cu îngăduinţă, numindu-l acum Hyperion, caută, apoi, uimit de rugămintea-i, să-l convingă de zădărnicia hotărîrii lui, arătându-i mai întâi prăpastia ce-i desparte pe nemuritori de micimea şi vremel-nicia muritorilor. Hyperion face însă parte din însăşi fiinţa Demiurgului, iar acesta ar însemna să se anihileze pe el însuşi, în ipostaza în care i-ar admite ruga. Ceva mai mult — Demiurgul îl sfătuieşte stăruitor pe Hyperion să renunţe la gândul lui deşert, căci de veşnicie nu-l poate dezlega, iar moartea nu i-o poate dărui.

Ca să-l convingă mai uşor, Demiurgul îl îndeamnă pe Hyperion să privească spre Pământ şi să vadă cu ochii lui ce-l aşteaptă acolo, printre oamenii obişnuiţi, care *durează-n vânt deşerte idealuri*.

Cea de-a patra parte a poemului, ultima, revine, astfel, cu desfăşurarea faptelor pe Pământ. La îndemnul Demiurgului, Hyperion îşi îndreaptă privirile în jos şi, în asfinţit de seară, el zăreşte pe Pământ, într-un crâng, sub umbrarul teilor, în lumina lunii, pe Cătălina, *îmbătată de amor*, alături de vicleanul muritor Cătălin.

Văzându-l strălucind din nou spre Cer, Cătălina nu se sfieşte să împărtăşească acum Luceafărului fericirea ei efemeră şi-l roagă, copleşită de nostalgie, s-o înţeleagă şi să coboare pe-o rază în codru, ca să-i lumineze, de astă dată, norocul.

Dezamăgit profund de tot ce vede şi aude, Luceafărul nu mai tremură acum ca-n alte dăţi *în codri şi pe dealuri* şi nu mai cade ca-n trecut, ci,

rămânând în înaltul Cerului, el răspunde Cătălinei sfidător, dar şi cu dureroasă resemnare, pecetluindu-şi, în acelaşi timp, cu mândrie însingurarea veşnică în nemurire:

„ — Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt,
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.“

Sensurile multiple şi profunde ale poemului sunt absorbite în această suită de simboluri şi metafore, în această sublimă alegorie cu ajutorul căreia Eminescu exprimă în *Luceafărul* o atitudine, proprie romantismului, privitoare la raporturile geniului, ale omului superiorităţii spirituale depline, cu o societate care şi-a pierdut simţul valorilor adevărate, promovând superficialitatea şi impostura, chiar şi în planul sentimentelor superioare.

Pornind de la propria lui experienţă de viaţă, Eminescu dezbate în *Luceafărul* problema geniului în termenii lui Schopenhauer, dar, cunoscută fiind structura lui şi formaţia sa filozofică, el o rezolvă la nivelul epocii sale, mai precis la nivelul perioadei în care începe elaborarea poemului.

În planul propriei sale creaţii, condiţia geniului l-a preocupat deseori pe Eminescu. Este posibilă, de pildă, o asociere între condiţia savantului din *Scrisoarea I*, copleşit de nefericirile vieţii într-o lume rău alcătuită, sau aserţiunea *Geniul? O nefericire...*, din *Scrisoarea III*, şi soarta nefericită a geniului din *Luceafărul* — Poetul referindu-se desigur, şi de astă dată, la condiţia geniului în sânul aceleiaşi societăţi, bântuită de apriga furtună a egoismelor şi patimilor dizolvante.

Liniile fundamentale ale fondului de idei şi ale expresiei poetice, enunţate lapidar în opoziţia dintre geniu şi oamenii de rând, dintre nemurirea geniului şi destinul efemer al muritorilor de rând care nu-l înţeleg sau nu-i pot recunoaşte superioritatea — implicit, drama incompatibilităţii dintre condiţia geniului şi „norocul“ sau „fericirea“ muritorilor de rând, nepăsători faţă de aspiraţiile înalte ale acestuia — au preocupat şi pe alţi mari poeţi ai lumii. Este, de pildă, bine cunoscută înrudirea *Luceafărului*, pe acest plan lirico-filozofic, cu unele poeme din literatura universală. În primul rând, ne putem gândi, de pildă, la Dante, cel din *Divina Comedie*, în ce priveşte elanul de viaţă şi setea de iubire, care îl determină pe *Luceafăr* să întreprindă zborul spre Demiurg, prin Sferele cereşti, să-i ceară dezlegarea de nemurire, absorbţia în neant, adică moartea, pentru o *oră de iubire*, dar şi în ce priveşte viziunea cosmică, a haosului originar şi al naşterii lumilor. Tot astfel, poemul eminescian aduce la lumină ceva din efortul de plasticizare a imaginilor din poemul *Dumnezeu* al lui Victor Hugo, deşi ascensiunea are loc, aici, într-un spaţiu în care predomină vagul, necunoscutul.

Scanned with OKEN Scanner

Coborîrea în adâncul fiinţei primordiale, sau aventura călătoriei ameţitoare, printre constelaţii, legată de drama neliniştii şi a cunoaşterii umane, se săvârşeşte în creaţia multor altor romantici ai lumii. La Eminescu, „ataractic" faţă de pământ şi „dionisiac" faţă de cosmos, aceasta se săvârşeşte însă cu un elan neobişnuit. În *Luceafărul* lui Eminescu aceasta cunoaşte o măiestrie unică, nemaiîntâlnită altundeva. Astrul se depăşeşte pe El însuşi, îşi dilată dimensiunile sau „aripile", dispare ideea de „sus" şi de „jos", de „deasupra" şi de „dedesubt". Viteza transformă totul într-o imensitate de lumini, iar timpul şi spaţiul, nesfârşite, devin doar „aripă" şi „clipă"... Iar El devine doar „un gând purtat de dor"... Nimeni, nici un altul şi nicăieri, până la Eminescu — o putem afirma cu destulă conştiinţă a realităţii estetice — n-a mai cuprins în cuvinte o trăire atât de intensă, absolută!...

Aşadar, oricare i-ar fi apropierea tematică, *Luceafărul* rămâne un poem profund original şi, în acelaşi timp, profund naţional. Şi nu numai prin izvorul său folcloric românesc, prin sfera reprezentărilor sale poetice, dar şi prin viziunea lui Eminescu despre structura lumii, scăldată în valurile tumultuoase ale sensibilităţii lui proprii, ale lirismului său pur, original şi inegalabil.

Orientându-ne după înţelesul alegoric pe care Poetul mărturiseşte că a vrut să-l dea poemului său şi înregistrând toate formele de expresie ale iubirii dintre astrul nemuritor şi preafrumoasa fată de împărat, în acest cadru al izvorului său folcloric, putem afirma că *Luceafărul* intră în categoria romantică a nesaţului infinit al iubirii, care amestecă firul voluptăţii cu al durerii şi pe cel al aspiraţiei cu al nostalgiei.

Privit pe altă latură, *Luceafărul* arată ce parte însemnată a avut cultura antică în formaţia spirituală a lui Eminescu, însufleţind, cu înţelepciunea şi echilibrul ei, elementele romanticii germane, folosite de Poet, prin asimilare sau absorbţie creatoare. Astfel, simbolurile şi metaforele, oricât de româneşti şi tipic eminesciene le este împerecherea sau opoziţia, cuplarea sau sudura artistică, sub semnul potenţialului său lăuntric, dovedesc interesul lui Eminescu pentru marile revelaţii ale antichităţii.

Dacă nostalgia muritorilor pentru astrele Cerului — aici, a fetei de împărat pentru Luceafăr — este un motiv romantic frecvent, în schimb metamorfoza Luceafărului constituie o implicaţie însemnată a cunoştinţelor Poetului despre miturile cosmogonice. În mentalitatea fetei de împărat, Luceafărul reprezintă un duh sau un demon, pe care îl îmbie cu formule magice, iar pentru a cuceri iubirea fetei, Luceafărul îşi schimbă înfăţişarea, născându-se o dată, ca un Neptun sau Poseidon, din cer şi din mare, în chipul unui *mort frumos cu ochii vii*, iar a doua oară din Soare şi din noapte, sub întruparea unui demon *trist şi gânditor*, ai cărui ochi *lucesc adânc himeric*. (...)

Simbolurile multiple, împrumutate basmului şi mitologiei, învăluie totul în poemul lui Eminescu, dar mai cu seamă patosul vieţii, dorinţa de împlinire în

Scanned with OKEN Scanner

iubirea cea fără de seamăn, care arde ca focul în inima eroului, în ciuda răcelii filozofice pe care o adoptă în final.

Luceafărul — adică Hyperion, cum e numit în partea a doua a poemului — reprezintă, în ascensiunea lui meditativă, însuşi geniul Poetului, cu care se confundă, destinul lor fiind acelaşi. Creatorul de geniu fără noroc se detaşează ca o imagine perfect conturată, în cadrul structurii estetice, care caracterizează poemul. El înfăţişează cele două valenţe esenţiale, şi pururi solicitate, ale creatorului romantic — capacitatea de cunoaştere şi setea nemăsurată de iubire.

Simbol al geniului, al omului superiorităţii spirituale depline, Luceafărul, Hyperion, deşi chinuit de o pasiune mistuitoare pentru fata de împărat, Cătălina — fiinţă obişnuită — are, totuşi, o comportare titaniană. Ideea de la care pleacă Eminescu este aceea că geniul, înălţându-se în sfere spirituale oricât de înalte, nu poate trăi izolat şi, prin urmare, el aspiră la apropierea, la comuniunea cu lumea obişnuită. Luceafărul, purtat de o astfel de aspiraţie, se desprinde din sferele lui cereşti ca să renască de două ori în chipul unui tânăr de o frumuseţe demonică, pentru a cuceri iubirea fetei de împărat. Mai mult decât atât — el doreşte să-şi transforme iubita într-o stea şi s-o ridice în lumea lui, în sferele lui cereşti. Zadarnică îi rămâne însă încercarea, căci fata de împărat nu-l poate urma, dar îi cere, de vrea să-l îndrăgească, să coboare *el* din sferele lui înalte, pe Pământ, să renunţe astfel la nemurire şi să devină muritor ca şi ea.

Drama Luceafărului, a lui Hyperion — adâncă şi fără de seamăn — izvorăşte din neputinţa de a-şi realiza aspiraţiile, dată fiind prăpastia care există între idealul său superior şi mărginirea lumii înconjurătoare.

Iubirea lui Hyperion pentru fata de împărat nu cunoştea însă limite şi se desfăşoară la nivelul trăsăturilor morale caracteristice omului superiorităţii spirituale depline. În mărturisirea iubirii sale, Hyperion devedeşte solemnitate şi măreţie morală, pe care le pun în lumină nu numai cele două renaşteri succesive, ce concretizează apriga lui dorinţă de viaţă, de apropiere, dar şi culmea încordării active pe care o atinge setea lui nespusă de iubire, prin hotărîrea de a renunţa la nemurire, acceptând, astfel, în cele din urmă, însăşi ideea sacrificiului total:

„ — Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
Cât te iubesc de tare;

Da, mă voi naşte din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege."

Luceafărul îşi ia, astfel zborul spre Demiurg, ca *un fulger neîntrerupt* sau ca un *gând purtat de dor*. Identificat cu hotărîrea Luceafărului, Poetul înfăţişează

zborul în sus prin imensităţile spaţiale ale Cerului într-o suită de imagini de o uluitoare forţă artistică. Ajungerea Luceafărului la Demiurg îmbracă forma unei căderi phaétoniene, după cum nemaipomenită ni se pare această intuire a contracţiei timpului într-un zbor de lumină, într-un fulger neîntrerupt.

Hotărîrea Luceafărului de a renunţa la nemurire de dragul fecioarei pământene concretizează concepţia Poetului despre iubire, privită ca un ideal superior, ca o înaltă aspiraţie care nu poate fi atinsă şi realizată decât prin credinţă, prin devotament şi sacrificiu. Rugămintea pe care Hyperion o adresează Demiurgului de a-l transforma într-un muritor simbolizează nu numai puterea de sacrificiu a omului superior, dar şi actul de nesupunere, de răzvrătire faţă de ordinea existentă şi faţă de făuritorul şi apărătorul ei — care este Demiurgul însuşi. Dragostea lui de viaţă, dorinţa geniului de a trăi în mijlocul colectivităţii umane se desprind limpede din gestul de supremă renunţare a Luceafărului la nemurire.

Demiurgul, surprins de ruga lui Hyperion, caută să-l convingă însă că renunţarea la veşnicie nu este posibilă, întrucât Hyperion este una cu însăşi fiinţa eternă a Demiurgului — acesta învederându-i puterile divine, domnia lumii, sau vorbindu-i ca unui egal:

„Noi nu-avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte." (...)

Abia însă când Demiurgul îl îndeamnă să privească pe Pământ şi să vadă ce îl aşteaptă acolo, Hyperion se trezeşte din zadarnicul său vis de dragoste pentru o muritoare şi se hotărăşte să rămână mai departe în lumea lui „de sus", în cerul seninătăţii lui tragice. Titan al sferelor siderale, egal cu sine însuşi, fixat în destinul şi în locul lui „de sus", copleşit acum de o melancolie impersonală, Hyperion elimină din sufletul său orice resentiment şi, în echilibrul pe care şi-l restabileşte prin revenirea din criza lui dionisiacă, cuvintele ce-i mărturisesc renunţarea nu mai răsună nici de amărăciunea dezamăgirii, nici de sarcasmul din alte creaţii ale Poetului, nici de tristeţea întunecată a gândului care iscodeşte strâmba alcătuire a lumii. Într-o asemenea situaţie, străduinţa lui de a se face înţeles şi urmat nu mai apare umilită, iar privirile lui rămân acum îndreptate contemplativ spre tăriile veşnice ale Cerului (...)

Complexitatea morală a Luceafărului — Hyperion este, aşadar, uluitoare. Dar şi fata de împărat, Cătălina, întrupează un caracter complex, în planul vieţii pământenilor. În primul rând, pentru că, întocmai cum Luceafărul aspiră la împlinirea iubirii sale cu o muritoare, tot astfel Cătălina aspiră la iubirea deplină cu *cel de sus*, de care se simte vrăjită, aspiră la împlinirea acestui ideal, aspiră la o viaţă superioară. Aşadar, şi Cătălina îşi are drama ei. Drama Cătălinei izvorăşte, însă, din ciocnirea acestei hobile aspiraţii cu condiţia ei de muritoare, cu firea ei pământească, mărginită, care nu-i îngăduie să se ridice la înălţimea lui Hyperion.

Visătoarea fecioară crăiasă încă fără nume, în prima parte a poemului, Poetul denumind-o simplu *o prea frumoasă fată* — se zbate între dragostea ei pentru Luceafăr şi teama de strania lui înfăţişare. Ea îl vede când ca pe *un mort frumos cu ochii vii*, când ca pe un *străin la vorbă şi la port*, când ca pe un demon de neînţeles. Subliniind, ea însăşi, distanţa ce-o separă de Luceafăr şi, în egală măsură, potrivirea ei cu pajul, Cătălina încă îşi mai întoarce privirile şi ruga, cu nostalgie, spre Luceafăr, ca spre o lume a visurilor ei. Fata cere, de fapt, Luceafărului să-şi jertfească nemurirea, adică să devină muritor, să prindă chip pământesc, ca ea. Cerându-i renunţarea la nemurire, ea îi cere, de fapt, viaţă, manifestare, întrupare concretă şi deplină, îi cere căldura iubirii adevărate. Adică, să înceteze a mai fi acel *mort frumos cu ochii vii*... Îi cere să fie, să existe, ca ea şi ca alţii... — căci *eu sunt vie, tu eşti mort şi ochiul tău mă-ngheaţă*.

Deosebirea de esenţă dintre fata de împărat, Cătălina, şi Luceafăr, căruia îi cere supremul sacrificiu, este evidentă. Căci, în timp ce Luceafărul, mânat de neistovita sete de împlinire a iubirii lui, se îndreptă spre Demiurg pentru a-i cere să-l dezlege de nemurire — geniul, ca şi Luceafărul, trăind în lumea aştrilor, în afara intereselor individuale — zbuciumul Cătălinei nu ţine mult, condiţia ei telurică determinând-o să-şi dăruiască, între timp, inima unui muritor cu soartă îngemănată. Neputând să se ridice la înălţimea unui ideal, deşi vrea să se transporte pe planul unei existenţe superioare, Cătălina se împacă, până la urmă, cu o iubire pământească obişnuită, lipsită de orice sens superior (...)

Demiurgul — principiul şi izvorul suprem al lumii şi al ordinii universale — arată lui Hyperion planul şi sensurile existenţei lui înalte şi nemuritoare. El simbolizează ideea de armonie imuabilă a Cosmosului, iar prin răspunsul lui la ruga lui Hyperion, Eminescu îşi mărturiseşte, mai clar decât oriunde în economia generală a poemului, viziunea lui despre structura statică şi ierarhică a lumii. Demiurgul reprezintă gândirea creatoare, gândirea rece, lucidă, opusă aspiraţiei determinată de reverie. Menirea sa este aceea de a arăta necruţător adevărul obiectiv, de a demonstra şi a demasca. El îi relevă lui Hyperion (*Hyper-eon*) propria esenţă, una cu a sa, participarea acestuia la Unitatea absolută care guvernează lumea. Că el este *Eonul*, duhul mijlocitor dintre Dumnezeu şi om, corespunzător geniului, care poartă în sine o lume. Negarea sa ar însemna negarea Lumii şi, deci, a Demiurgului însuşi, ceea ce ar însemna un *non-sens*, un *imposibil*. Că valorile imponderabile ale lumii, ca şi ale Cosmosului, sunt şi rămân imuabile. Că el, Hyperion, nu are nici răsărit şi nici apus, ci doar o esenţă ca o prezenţă eternă, ca o plutire eternă asupra lumii („Iar tu, Hyperion, rămâi / Oriunde ai apune"...). Aşadar, autoanihilarea, prin renunţarea la nemurire şi putere, nu-i cu putinţă! ...

Vocea Poetului se recunoaşte, aşadar, nu numai în cea a lui Hyperion, care se zbate între nemurire şi dorinţa unei *ore de iubire*, ca între două forţe

Scanned with OKEN Scanner

antagonice ale naturii la fel de adânci — cu care Eminescu se identifică întru totul — dar şi în vorbirea Demiurgului şi chiar în cea a Cătălinei şi a lui Cătălin — vorbire la nivelul diferitelor registre lirice, bine cunoscute din poezia erotică şi filozofică a lui Eminescu. (...)

Limbajul folosit este, prin excelenţă, familiar, colocvial, plin de expresii populare şi diminutive („bătu-l-ar vina", „cu obrăjori ca doi bujori de rumeni, bată-i vina", „mai nu vrea, mai se lasă" etc.) sugerând o atmosferă plină de farmec.

Timbrul liric al lui Eminescu, într-un amestec de naivitate şi patimă, se recunoaşte chiar şi în îmbierile viclene ale lui Cătălin adresate Cătălinei, debitate aici la acelaşi mod intim şi popular, ca de pildă, în *Lasă-ţi lumea* ... sau în *O, rămâi* ...

Aşa ar putea fi explicată tulburătoarea sinteză lăuntrică a poemului *Luceafărul*, sinteză a celor mai diverse modalităţi poetice eminesciene, care-l făcuse pe Tudor Vianu să afirme că „aproape toate motivele, toate ideile fundamentale, toate categoriile lirice, toate mijloacele lui Eminescu se regăsesc în Luceafărul, creaţiunea lui cea mai înaltă".[1]

Într-adevăr, dacă Eminescu ridică la valoare de simbol, în alegoria *Luceafărului*, experienţa amară a propriei sale vieţi, concepţia lui filozofică despre soarta creatorului de geniu, condamnat să trăiască într-o lume mărginită şi superficială, şi aspiraţiile lui într-o iubire ideală, desăvârşită, nu-i mai puţin adevărat că, în cele 98 de strofe, de valoare antologică, câte cuprinde poemul, Poetul dezbate o lume de idei şi de adevăruri fundamentale, pe care le îmbracă în haina unor imagini şi armonii artistice tulburătoare. Om şi zeu, muritor şi nemuritor, creator de geniu intrat într-o mare aventură telurică şi cosmică, oscilând între aspiraţii şi renunţări, între încredere şi dezamăgire, între extaz şi suferinţă, între patimă şi adâncă resemnare sau copleşitoare melancolie — Eminescu sau Hyperion îşi trăieşte aici drama dualităţii lui esenţiale, drama omului supus une naturi şi unui destin ce i-au fost date şi pe care tinde să le depăşească.

Izvorît din substanţa dezamăgirilor şi nostalgiilor, din conştiinţa geniului şi a chemării lui pe lume, ca şi din adâncul privirilor Poetului îndreptate spre tăriile Cerului, ale firmamentului, din sentimentul infinitului şi al universalului, *Luceafărul* lui Eminescu, deşi redus, prin caracterul simbolurilor, în raport de limitele ideologice ale romantismului, la problema antagonismului dintre geniu şi lumea înconjurătoare, nu pledează totuşi pentru acea izolare, care, la marii romantici, ca şi la Eminescu uneori, constituie o formă a protestului social. Fondul reflexiv al poemului nu conduce la o asemenea concluzie, nu îndeamnă

---

[1] T.Vianu, *Eminescu*, în „Limbă şi literatură", I, 1955, p.315.

Scanned with OKEN Scanner

la izolare şi pasivitate. Viziuni titanice configurează aici tablouri şi planuri uriaşe, pe al căror fond amplu şi variat se proiectează idei originale şi ecouri ale unor amare experienţe umane, după atâtea sfâşietoare torturi şi atitudini contradictorii, cu semnificaţii filozofice adânci, sufletul liric al Poetului redobândindu-şi, în sfârşit, unitatea.(...)

Compoziţia poemului — determinată, în primul rând, de dubla valenţă a eroului, de pendularea lui dramatică între Cer şi Pământ, între lumea spiritului şi cea a pasiunilor — îşi amplifică farmecul prin dinamica şi prin muzica ce o însoţesc şi o sugerează, definind şi motivând estetic structura tipurilor umane incluse, ca să atingă astfel o perfecţiune necunoscută în literatura naţională şi, poate, nici în cea universală.

Schiţând succesive modalităţi de a exprima adevăruri ale experienţei şi meditaţiei Poetului, lirismul său, strâns legat de structura poemului, de compoziţia lui, îşi anunţă dintru început seducţia, sugestia lui muzicală. Enunţarea subiectului într-un cadru descriptiv, caracteristic dintotdeauna basmului românesc şi, apoi, în prima parte a poemului, întâlnirea hieratică dintre strălucitorul astru şi prea frumoasa fată de împărat, cu gama ei solemnă de atitudini şi gesturi, susţinute parcă de nişte grave acorduri de orgă, conturează de la început, în linii mari, dezvoltarea anunţată în însemnarea poetului de pe fila manuscrisului amintit.

Mai departe, cu o suverană libertate în folosirea accentului liric, Poetul profilează pe acest fundal lumile originare ale profunzimii şi ale înaltului spre care Luceafărul vrea să-şi conducă iubita — fundul Oceanului cu palate de mărgean şi Cerul înţesat de stele.

Idila dintre Cătălin şi Cătălina este privită de Hyperion cu o seninătate ce pare de neînţeles, într-un cadru specific eminescian.

Şi iată-l pe Hyperion — respectiv, pe Eminescu — înţelegând, astfel, acum, opoziţia ireductibilă dintre cele două lumi, cea veşnică — a creaţiei, a spiritului însetat de absolut, a geniului — şi cea măruntă şi trecătoare, a pământenilor obişnuiţi, supuşi destinului nevolnic şi fără împotrivire. Ultima strofă a poemului exprimă, cu superioară îndurerare şi grea detaşare, conştiinţa acestei condiţii:

„Trăind în cercul vostru strâmt,
Norocul vă petrece —
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece."

Ultimele faze ale elaborării poemului scot în evidenţă faptul că Eminescu acorda o atenţie nemăsurată valorificării sursei iniţiale folclorice şi fondului vechi de cuvinte ale limbii noastre, împuţinând considerabil numărul neologismelor, în cristalizarea materiei, a celor mai înalte valori muzicale, picturale, poetice, arhitectonice, sublimate în succesiunea, aparent atât de simplă, a versurilor

Scanned with OKEN Scanner

Forma definitivă a poemului păstrează un număr foarte redus de neologisme: *amor, anin, demon, distrasă, haos, himeric, divină, nimb, palid, sferă, repaos* etc., Poetul izbutind o adevărată performanţă în realizarea grandioasă a acestei alegorii, cu sensuri filozofice, multiple şi permanente, în 98 de strofe, numărând 392 de versuri şi numai 1908 de cuvinte, dintre care 1688 sunt de origine latină.

Folosind nebănuite intuiţii ale fanteziei poetice, în revărsarea lirică a sufletului său, dincolo de densitatea luminoasă a imaginilor, a atâtor epitete morale şi fizice, metafore, comparaţii şi expresii fericite, specific româneşti, populare sau eminesciene, Poetul recurge în *Luceafărul*, în procesul de concentrare a expresiei, la simplitatea clasică a versurilor, care-i îngăduie succesiunea rapidă de amănunte descriptive şi de idei polarizate în jurul temei fundamentale.

Versurile, bogate în semnificaţii figurate, lapidare, uneori încărcate de sensuri ca nişte aforisme, sunt grupate în strofe catrene, cu perioade iambice de 8 + 7 silabe, apropiate de ritmul baladelor germane cunoscute Poetului, realizând acea *complexitate simplă*, cum o considera G. Călinescu, înrudind-o cu cea din balada *Lenore* de Bürger. Schematic, strofa poemului se reprezintă astfel:

A fost o da-tă ca-n po-veşti,
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑
A fost ca nici o da-tă,
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Din ru-de mari îm-pă-ră-teşti
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑
O prea fru-moa-să fa-tă.
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —

Măsura, ritmul, rima şi gruparea versurilor în catrene, după un astfel de sistem prozodic, i-au permis Poetului aşezarea accentului logic în cadrul sintagmelor poetice pe care le-a creat cu îndelungată stăruinţă şi, sporindu-le muzicalitatea, i-au lăsat liberă ridicarea celor mai simpli termeni, de circulaţie curentă în vorbirea poporului, la nebănuite valori de expresie. (...)

Astfel, prin nobleţea ideilor şi profunzimea sentimentelor, prin adâncimea filozofică şi îndrăzneala atitudinii, prin umanismul lui arzător, prin forţa de sugestie şi splendoarea neobişnuită a sintagmelor, prin miracolul său expresiv, inimitabil şi intraductibil — harul orfic al lui Eminescu integrându-se, mai cu seamă cu aceasta, organic în viaţa spirituală a neamului şi poporului românesc — *Luceafărul* lui Eminescu — creaţia de o structură singulară a Poetului, ce ni se dezvăluie în uluitoare sclipiri de imagini — se înscrie între valorile absolute, cele dintâi şi dintotdeauna, ale Marii Poezii universale.

Reprodus după vol. Fănică N. Gheorghe,
Mihai Eminescu, Analize şi sinteze,
Editura Didactică şi Pedagogică,
R.A., Bucureşti, 1993

Scanned with OKEN Scanner

Floare albastră

Creator genial de dimensiuni universale, Eminescu a asimilat influenţele romantismului german în puternica lui personalitate artistică. Romantismul lui poartă pecetea sensibilităţii sufletului naţional şi împrumută adesea imagini din vistieria folclorului, culori din basmele populare. Ideea romantică a geniului singuratic pe pământ, întruchipată într-un astru, din *Luceafărul*, şi aceea a umanităţii comune şi trecătoare, a turnat-o în forma unui basm în care totul se petrece într-un timp nedeterminat, într-un poem fundamental (oricât ar încerca unii critici ca Ion Negoiţescu să-l considere „construit didactic"), pregătit de *Fata în grădina de aur*. *Floare albastră* este încă un exemplu, ca multe altele, de puterea artistică a poetului de-a prelucra în mod creator unele motive ale romantismului german, topindu-le în structuri originale. Tudor Vianu, în *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930, deosebea fundamental simbolul florii albastre din romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen* de floare albastră din poezia lui Eminescu. „Eroul lui Novalis porneşte să caute floarea albastră, adică infinitul, ea reprezintă simbolul unei aspiraţii tulburătoare, al nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei". La Eminescu, floarea albastră e simbolul iubirii pierdute, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu. Nu numai atât. Zoe Dumitrescu-Buşulenga a urmărit simbolul minunatei flori în mai multe poezii ale lui Eminescu. În *Călin — file din poveste* Eminescu realizează un tablou feeric al naturii, al pădurii de argint, cadru, ca de-atâtea ori în creaţia lui, al iubirii, aici al nunţii lui Călin cu fata de împărat, regăsită. În pădurea vrăjită văzduhul e „tămâiet" de flori albastre, iar mireasa însăşi, apariţie de basm, poartă o stea în frunte, iar în păr *flori albastre*. Zânele din poemul *Miron şi frumoasa fără corp* poartă, la fel, *flori albastre* în plete, ca-n basmele populare.

În unele variante ale poemului *Despărţire*, expresie al unui alt moment liric, al dezamăgirii, poetul nu mai recheamă floarea albastră, ca altădată:

„Nu voiu eu floarea cea albastră
Podoaba părului bălai,
Căci dacă am vr-o rugăciune
E-n veci uitării să mă dai."

Sau altă variantă, unde apare clar că floarea albastră e metafora vremelniciei:

„Nu floarea-albastră, peritoare,
Ce văd în părul tău bălaiu."

Scanned with OKEN Scanner

Forma definitivă e aceea cunoscută. Floarea albastră şi-a pierdut culoarea, s-a ofilit. Poetul nu-şi mai împodobeşte iubita cu flori albastre şi stea în frunte ca-n vremea când credea în iubire. Iubita şi-a pierdut puritatea absolută: „te-aş cere doar pe tine, dar nu mai eşti a ta", „nu floarea *veştejită* din părul tău bălai".

Eminescu în *Floare albastră* cântă triumful vieţii asupra himerelor, a abstracţiilor transcendentale. Floarea rămâne albastră până la sfârşit şi e rechemată din trecut ca atare.

Compoziţional, *Floare albastră* are 14 strofe. Dintre acestea numai 3 strofe îl exprimă direct pe poet, 11 strofe sunt lirică mascată (formula esteticianului german Wilhelm Scherer, aplicată la noi de Tudor Vianu), reprezintă monologul liric al fetei, realizând graţia excepţională a acestei poezii, ca şi-n alte poeme ca *Strigoii* sau *Călin — file din poveste* când Eminescu evoca în alintările iubirii chemările feminine.

Există o diferenţă între aşa de cunoscutele prime trei strofe, şăgalnic reproş adresat poetului însingurat, cufundat în meditaţiile lui filozofice, şi celelalte 8 strofe, chemări şi făgăduinţi ale iubirii, integrate admirabil în peisajul eminescian caracteristic, cu tripticul cunoscut: codru, izvoare, lună.

În cele trei strofe de lirism direct poetul îşi exprimă acordul faţă de filozofia optimistă a fetei care caută să-l împace cu viaţa, iar în final, regretul lui nostalgic, arzător, după o fericire pierdută, o tristeţe a ireversibilului, frecvent exprimată în atâtea alte poezii de dragoste, mai ales în versul final al unui sonet: „Pe veci, pierduto, veşnic adorato".

În primele strofe, şiragul de imagini reflectă îndepărtarea de viaţă (stelele, norii, cerurile-nalte), eternitatea (piramidele), moartea (întunecata Mare):

„— Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri-nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieţii mele."

Distribuirea versurilor în strofă — primele două înfăţişând pe „înaltul visător", cum l-a numit Maiorescu, celelalte pe fata iubitoare pentru care el e totul, pune în lumină de la început cele două feţe fundamentale ale lui Eminescu, una îndreptată spre vis şi eternitate, a doua spre umanitate şi natură.

Aceleaşi accente în strofa a treia a poeziei, ce cuprinde în ultimele versuri sensul ei esenţial, mesajul ei vitalist.

„Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!"

Scanned with OKEN Scanner

Strofa a patra poate fi comparată ca sens, sintactic şi stilistic, cu penultima strofă din *O rămâi*.

„Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul,
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica.

Astfel zise lin pădurea,
Bolţi asupra-mi clătinând;
Şuieram l-a ei chemare
Ş-am ieşit în câmp râzând."

(*O Rămâi*)

La fel se poate compara chemarea din *Floare-albastră* cu cea din *Dorinţă*:

„Hai în codrul cu verdeaţă
Und-izvoare plâng în vale.

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund."

(*Dorinţa*)

Forţă impetuoasă a lumii organice, cum îl numea G. Călinescu, codrul eminescian e locaşul iubirii. Marele critic avea dreptate să-l numească un mare poet al materiei cosmice, pentru că, în ciuda pesimismului teoretic, poezia lui are un suflu vital ca expresie a unui popor sănătos, a unei naţii pline de vigoare.

Unele dintre cele mai suave, mai muzicale şi însorite poezii de dragoste, *Floare albastră* şi *Sara pe deal* îmbină sentimentul iubirii cu evocarea unui peisaj rustic.

„Pe cărare-n bolţi de frunze
Apucând spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse."

(*Sara pe deal*)

Nu numai atmosfera e de ţară, de sat, ci şi concepţia sănătoasă despre dragoste e populară. Fata are tot timpul cuvântul. E o copilă de la ţară, are lipsa de artificialitate a unei femei simple, drăgălăşenia ei naturală, zburdălnicia încântătoare. În opoziţia faţă de însingurarea poetului în abstracţiuni înalte, în neguri himerice, mai ales în chemarea la viaţă, ea reprezintă un tip feminin simbolic, în peisaj câmpenesc. E de ajuns să amintim poemul simbol *Codru şi salon*, cu chipul femeii-înger, al iubirii imaculate, cu fata ce pliveşte flori de aur şi fire de pelin, zână a lanurilor, cântând doina în codrul verde — o imagine serafică în antiteză cu demonismul figurii feminine, simbol al necredinţei şi

Scanned with OKEN Scanner

frivolităţii, care va deveni Dalila[1].

Aceluiaşi peisaj armonios îi aparţine *Sara pe deal*, în care revine imaginea din *Floare-albastră* a apelor ce plâng, în vale sau în fâneţe.

O strofă din *Floare-albastră* evocă atmosfera folclorică a peisajului natal:

„Şi mi-i spune-atunci poveşti
Şi minciuni cu-a ta guriţă,
Eu pe-un fir de romaniţă
Voi cerca de mă iubeşti."

Versuri ce amintesc o strofă din postuma *O dulce înger blând*:

„Mai poţi să-mi aminteşti
Cum noi umblam desculţi
Şi tu stăteai s-asculţi
Duioasele-mi poveşti?"

În *Floarea-albastră* peisajul e şi solar şi selenar:

„Şi de-a soarelui căldură
Voi fi roşie ca mărul."

În *Codru şi salon*, zâna lacurilor are faţă de jăratec, iar imaginea mărului revine în *O dulce înger blând*:

„Înalte înger blând
Şi roşie-n obraz."

Dar la Eminescu e de neconceput poezia iubirii fără poezia nopţii şi a lunii:

„Când prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ţinea de subsuoară,
Te-oi ţinea de după gât."

Interesant că exegeza eminesciană (Şerban Cioculescu[2], Const. Ciopraga[3]) a ajuns la aceleaşi concluzii în ce priveşte poezia nopţii, temă eminesciană eminamente romantică. Eminescu se deosebeşte de culorile tenebroase, de ceţurile romantismului german, el e un poet al nostru, cu fond optimist, în spiritul filozofiei populare române, un însetat de lumină, chiar moartea e un transfer liniştit în veşnicie ca-n *Miorița* şi *Mai am un singur dor*. Bocetele noas-

---

[1] În acelaşi an 1876, Eminescu a scris postumele *O dulce înger blând* şi *Pierdută pentru mine plutind prin lume treci*. Sunt două ipostaze lirice ale feminităţii. În prima, în atmosfera de fantastic folcloric, e o imagine angelică, în a doua postumă, un amplu poem, femeia devine: „cochetă, lunecoasă, linguşitoare, rece".

[2] *Feericul nocturn eminescian*; în vol. *Varietăţi critice*, Bucureşti, 1966.

[3] *Nocturnul în opera lui Eminescu*, vol. *Portrete şi reflecţii literare*, Bucureşti, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

tre făgăduiesc un tărâm de verdeaţă, iar moartea e o cununie cu mireasa lumii.

Luna domină feeria nocturnă din poezia lui Eminescu, tablourile de basm care n-au nimic terifiant. Luna stimulează reveria, potoleşte suferinţa, e prietena poetului ca şi întreaga natură, codrul, stelele, izvoarele.

O strofă de rară graţie, de ştrengărie feminină şi umor liric ca aceasta:

„De mi-i da o sărutare
Nime-n lume n-o să ştie
Căci va fi sub pălărie —
Ş-apoi cine treabă are!“

a fost obiectul, în epocă, a unor critici sub orice nivel. Un versificator ca N. Prunc[1] o găsea o producţie incorectă şi ironiza cuvântul „pălărie“; i se părea prozaic, ceea ce era o inovaţie, o creaţie îndrăzneaţă eminesciană. Nu ştim de ce se înverşuna profesorul universitar Aron Densuşianu[2] de a considera literatură bolnavă o poezie aşa de luminoasă şi de suavă ca *Floare-albastră*.

Există o antiteză de viziune şi de stil între primele versuri ce evocă piramidele învechite, cu o tonalitate gravă şi căldura intimă aşa de umană din versurile de idilă:

„Şi sosind l-ai porţii prag,
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?“

Frecvenţa timpului viitor în discursul liric al fetei exprimă făgăduinţa unei fericiri şi încrederea, iluzia că se poate realiza. Suntem departe de viziunea din *Scrisoarea IV*, influenţată de concepţia lui Schopenhauer de-a deştăma mitul „idealităţii dragostei“, reducând-o la instinct.

În penultima strofă, poetul, cu nepăsarea şi voioşia vârstei, îşi împodobeşte „floarea“ cu o cunună de epitete: frumoasă, nebună, albastră, dulce.

În splendida strofă finală, de adâncă vibraţie elegiacă:

„Şi te-ai dus, dulce minune,
Ş-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră! floare-albastră!..,
Totuşi este trist în lume!“

am putea observa că prin muzicalitatea primelor versuri (se adaugă timpul şi frecvenţa vocalei *u*) se scufundă în trecut imaginea veşnic pierdută a florii albastre, ce nu şi-a ofilit esenţa. Adâncimea regretului arzător şi totodată zădărnicia lui o sugerează, prin repetare, versul al treilea: „floare-albastră,

---

[1] *Revista Contimporană*, 1 martie 1875.
[2] *Literatura bolnavă*, *Revista critică-literară*, 5—6 mai—iunie şi 10 oct. 1894.

Scanned with OKEN Scanner

floare-albastră". Ultimul nu mai e un vers enigmatic. Corelativul „totuşi", subliniază ireversibilitatea unei fericiri miraculoase, unice: *Cu toate că* a fost posibilă, *totuşi* nu s-a putut împlini.

Reprodus după vol. G.G.Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scrisoarea I

Prima dintre *Scrisorile* eminesciene, considerată pe drept cuvânt o capodoperă, a declanşat o puzderie de comentarii erudite şi filozofice în marginea ideilor ei generale. Împrejurarea poate părea legitimă, dacă ne gândim că viziunea lirică se construieşte aici pe temelia şi chiar pe scheletul unor teorii cu privire la univers, la originea şi la finalitatea lui. Ca şi *Rugăciunea unui dac*, *Scrisoarea I* propune o cosmogonie cu rădăcini îndepărtate în *Imnul creaţiei* din *Rig-Veda* şi cu implicaţii mai noi de cultură izvorîte din lecturile schopenhaueriene ale poetului.

Că într-adevăr Eminescu porneşte în mod deliberat de la asemenea surse nu poate fi contestat. Grandiosul tablou al genezei cosmice e aproape o versificare românească a textului indic, iar multe dintre ideile ce se dezvoltă în continuare aparţin unei concepţii romantice dintre cele mai comune. Dacă am reduce prin urmare interesul nostru, cum se procedează uneori, numai la asemenea aspecte, n-am înţelege bine motivele adânci ale farmecului particular al acestei neasemuite poeme. Sesizând cu exactitate riscul unei atari perspective, G.Călinescu atrăgea atenţia că „aici nu sunt idei logice [...], ci idei poetice de structură intelectuală". Cum trebuie însă interpretată această distincţie de însemnătate esenţială în lămurirea problemei?

În primul rând, trebuie constatat că ideile în sine nu au un caracter propriu-zis filozofic în sensul rigorii conceptuale, ci mai degrabă mitic, constituindu-se ca nişte ipoteze cel mult speculative, exprimate în cel mai pur limbaj simbolic. În al doilea rând, şi acesta e lucrul cel mai important, întreaga evocare a începuturilor lumii ca şi meditaţia asupra destinului cosmic şi omenesc nu reprezintă un scop în sine, ci mijlocul poetic de a sugera conţinutul propriu al emoţiei lirice: tema nimicniciei şi a zădărniciei universale, formulată încă de

Scanned with OKEN Scanner

mult în celebra lamentaţie biblică: „vanitas vanitatum et omnia vanitas“[1]. Obiectivul e atins prin procedeul predilect al antitezei romantice, organizată aici pe două planuri dominante: mai întâi între vastitatea şi măreţia cosmosului pe de o parte şi micimea microscopică a omului şi a soartei sale în univers pe de alta, iar apoi între nobleţea geniului şi mizeria posterităţii sale.

Compoziţional, poemul străbate o succesiune de momente sau mai exact de orizonturi, începând cu acela al existenţei cotidiene:

„Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare“

trecând imediat la o splendidă invocaţie selenară:

„Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Şi gândirilor dând viaţă, suferinţele întuneci“.

cu evidenţierea supremaţiei universale a astrului nopţii, după care atenţia se fixează, în cadrul unei rapide enumerări tipologice, asupra bătrânului şi firavului dascăl şi gânditor, al cărui portret e realizat şi el contrapunctic:

„Uscăţiv aşa cum este, gârbovit şi de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul şi trecutul se încheagă,
Noaptea-adânc-a veciniciei el în şiruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr“.

Pe seama solitarului filozof e pusă apoi viziunea grandioasă a genezei cosmice şi a perindării generaţiilor culminând cu ipostaza finală a stingerii universului. Sunetul adânc şi grav de orgă devine în aceste versuri extraordinar, comparabil doar cu imaginea zborului cosmic din *Luceafărul*, deşi amploarea metrică mai mare conferă aici impresiei o anume solemnitate oraculară de o consonanţă optimă cu măreţia şi misterul actului ce se înfăptuieşte sau ale destinului ce va urma cu implacabilă exactitate.

„La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă,
Pe când totul era lipsă de viaţă şi voinţă,
Când nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns“.

De la amplitudinea ameţitoare a unei asemenea zări cosmice, poetul, ca un alt Hyperion, îşi întoarce privirile din nou spre avatarurile sorţii omeneşti, pentru a exprima punctul de vedere al unui scepticism superior şi iremediabil, întrucât vine din considerente de principiu; nimeni nu poate înfrânge fatalitatea care apasă asupra tuturor, căci:

---

[1] Deşertăciunea deşertăciunilor şi toate sunt deşertăciune (Eccleziast)

Scanned with OKEN Scanner

„*Unul e* în toţi, tot astfel precum *una e* în toate".

Fatalitatea înseamnă nivelare prin moarte şi nimeni, nici chiar bătrânul dascăl genial, nu i se poate sustrage. Nemurirea gloriei e o iluzie, posteritatea deformează totul fără a înţelege înfăptuirile de excepţie în autenticitatea esenţei lor celei mai adânci.

Mai mult decât atât, scormonind prin mărunţişurile vieţii, viitorimea va căuta să demonstreze caracterul comun al *omului* de geniu, satisfăcută astfel a nu-i recunoaşte excepţionalitatea.

„Astea toate te apropie de dânşii... Nu lumina
Ce în lume-ai răvărsat-o, ci păcatele şi vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mână de pământ..."

Epilogul poemului reiterează invocaţia selenară, pentru a conchide acum, cu ecouri mult mai profunde, asupra zădărniciei ce patronează existenţa lumii, ivite din haos şi condamnate la retopire în haos. Legea nu poate fi înfrântă, sugerează poetul adresându-se lumii:

„Şi pe toţi ce-n astă lume sunt supuşi puterii sorţii
Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!"

Meditaţia se încheie astfel cu aceeaşi superbie splendidă din finalul *Luceafărului*, unde ideea destinului ce nu se poate schimba (*dura lex, sed lex*) e rostită nu numai cu durerea resemnării, dar şi cu demnitatea unei condiţii superioare.

Alternanţa antitetică a planurilor subliniază precaritatea fiinţei umane atât în univers cât şi în propria ei istorie trecătoare. Eforturile creatoare par să fie ratate nu numai în raport cu lipsa de perspectivă a existenţei în genere, dar şi cu scepticismul general al rasei umane şi mai ales cu egoismul individual al membrilor ei. Meditaţia cosmică devine astfel cadrul contrapunctic al unei satire sociale întemeiate pe viziunea tragismului schopenhauerian.

Deşi nu încape îndoială că poetul generalizează perspectiva la nivelul condiţiei umane de totdeauna şi de pretutindeni, coordonatele ei exprimă de fapt concluziile unei anumite viziuni a lumii, determinată socialmente şi istoriceşte, şi pe care Gherea a asimilat-o decepţionismului social al unei epoci postrevoluţionare. E legea artei şi mai ales a poeziei de a extinde proporţiile pentru a conferi faptului mai multă expresivitate şi forţă emoţională. Extensia se produce însă spontan şi nu programatic şi o împrejurare socială bine definită dobândeşte în felul acesta regim existenţial. Însăşi filozofia lui Schopenhauer se înscrie de altfel pe linia aceluiaşi determinism, încât contestarea condiţiei istorice şi spiritul metafizic al speculaţiei cu pretenţii de universalitate se răzbună în primul rând împotriva ei.

Scanned with OKEN Scanner

Diferenţa de interese sociale dintre poziţia gânditorului german şi aceea a poetului român se dovedeşte totuşi a fi foarte mare, ceea ce ridică întrebarea în legătură cu această ciudată alianţă ideologică. Explicaţia nu ni se pare a fi decât una singură: ideile filozofiei lui Schopenhauer nu-i servesc lui Eminescu drept pârghii ale acţiunii sale practice, ştiută fiind atitudinea sa politică extrem de combativă şi de constructivă, oricât de discutabile pot fi soluţiile pe care ea le propune. Ideile schopenhaueriene constituie pur şi simplu nişte elemente de figuraţie poetică destinate a amplifica şi adânci prin argumente de structură intelectuală o anumită stare interioară: starea de dezamăgire provocată de înfrângerea idealurilor.(...)

Cum se împacă sentimentalitatea depresivă a poetului cu activismul ardent şi intratabil al publicistului angajat e o altă problemă, după cum o altă problemă nu mai puţin spinoasă este şi compatibilitatea dintre decepţionismul social postrevoluţionar şi „reacţionarismul" antiliberal al lui Eminescu. Fără a intra aici în detalii, ceea ce ne-ar duce firește mult prea departe, suntem datori măcar cu câteva sugestii asupra elementelor unor posibile rezolvări integrale.

Mai întâi se cuvine amintit că sentimentalitatea depresivă eminesciană este o componentă estetică a universului liric şi nu trebuie confundată cu orientarea practică a conştiinţei ideologice a poetului. Poezia exprimă într-o măsură mult mai înaltă datele temperamentale ale creatorului ei, în vreme ce gândirea ideologică respectă în mod substanţial liniile de forţă ale determinismului social şi istoric al colectivităţii. Din această pricină pesimismul filozofic al poetului nu reprezintă şi atitudinea socială şi politică a ziaristului militant.

Pe de altă parte, viziunea decepţionistă postrevoluţionară nu înseamnă, cu toată simpatia lui Eminescu pentru precursorii de la 1848, şi adeziunea sa la principiile liberalismului burghez, întâi pentru că acesta nu şi-a onorat angajamentele adoptând poziţii de compromis şi apoi pentru că însăşi înfrângerea revoluţiei putea constitui pentru poet un exemplu edificator al ineficacităţii unei asemenea soluţii. Gândirea socială şi politică eminesciană este evoluţionistă şi organicistă în sensul romantismului german, al fiziocraţilor francezi şi al ideilor lui Buckle din *Istoria civilizaţiei în Anglia*, carte aflată în mare stimă printre junimişti.

În felul acesta, pe fondul unei contemplaţii pesimiste universale, determinată de atmosfera general-europeană de dezamăgire postrevoluţionară, dar izvorîtă din vocaţia temperamentului său melancolic şi din care poetul a scos efectele unui lirism pătrunzător şi de un farmec fără precedent în literatura română, Eminescu a altoit o încredere nestrămutată în destinele poporului român. Dualismul personalităţii sale este el însuşi expresia unei contradicţii fecunde a societăţii româneşti din a doua jumătate a secolului trecut, nevindecată încă de pe urma traumatismului înfrângerii de la 1848, dar aspirând spre împlinire naţională şi păşind spre ea cu consecvenţă prin momente ca 1859 sau 1877, pe un drum al cărui capăt va rămâne încă îndepărtat.

Scanned with OKEN Scanner

Împletirea viziunii tragice cu satira socială în *Scrisoarea I* se explică şi ea prin ambivalenţa personalităţii lui Eminescu, cu corectivul că aici satira se fundamentează la rândul ei pe viziunea tragică, pentru a întări efectul fundamental al întregii poeme şi anume sugestia zădărniciei şi a fatalităţii universale.

Finalul *Scrisorii* reia motivul invocaţiei selenare prin apelul la versurile introductive, abia cu două-trei note inedite, pentru a închide cadrul în chip semnificativ prin reîntoarcerea către acelaşi punct, căci totul se repetă în fond şi, dincolo de aparenţa oricărei schimbări, un ciclu se încheie şi altul reîncepe.

Convergenţa mijloacelor expresive nu se reduce numai la motivul central al poeziei sau numai la cadrul lui compoziţional. Ea poate fi urmărită şi la nivelul fiecărei părţi constitutive prin definirea notelor ce contribuie fie la realizarea tabloului cosmic, fie la descrierea mediului şi a tipologiei umane cu punerea în evidenţă a figurii bătrânului dascăl. Interesul major rămâne în continuare fixat către ideea poetică de ansamblu, dar arta lui Eminescu se materializează tocmai prin capacitatea de a investi imaginea de o plasticitate întotdeauna remarcabilă cu surprinzătoare forţe sugestive în sfera meditaţiei lirice, căci, şi aici trebuie din nou citat Călinescu, „mitologia lui constă din aşezarea abstracţiilor în funcţii şi mişcări de concrete". Întreaga gândire poetică a lui Eminescu, ceea ce se numeşte printr-o extensie oarecum inexactă „filosofia" lui, se găseşte în acestă situaţie care este însăşi situaţia de principiu a poeziei în genere. Dacă ne punem deci problema valorii de artă a expresiei poetice, toc-mai calitatea acestei dependenţe a ideii de intuiţia concretă trebuie să o avem în vedere.

Sugestia imaginii eminesciene este cu precădere, în linie reprezentativ romantică, o sugestie metaforică şi nu simbolică, aşa cum o vor cultiva mai târziu simboliştii. De aici relativa univocitate a limbajului eminescian, ceea ce nu vrea să spună desigur şi a simbolurilor ficţiunii sale artistice, simboluri care, ca Hyperion, de pildă, rămân deschise unor interpretări variate deşi complementare. Densitatea şi diversitatea expresiei figurate alcătuiesc de departe una dintre calităţile distincte ale stilului poetic al lui Eminescu. Viziunea plastică a lumii pare să fie inepuizabilă. Virtutea de a converti ideea în imagine concretă şi de a o înnobila pe cea din urmă cu sensuri generale este extraordinară. *Scrisoarea I* conţine o mulţime de pasaje care pot exemplifica acest adevăr. O analiză stilistică de detaliu va dezvălui cu uşurinţă aproape în fiecare vers puzderia de procedee ale sintaxei poetice care întemeiază acel efect de panoramă a splendorilor limbii neîntâlnită într-o asemenea abundenţă şi armonie la nici unul dintre poeţii români nu numai înaintaşi, dar nici de mai târziu. Nu ne oprim acum la un fragment sau la altul, fie el oricât de celebru, ca evocarea întinderii apelor

Scanned with OKEN Scanner

fremătătoare ale mării sau ca admirabila imagine a naşterii lumii, întrucât oricare dintre ele ilustrează acelaşi mecanism metaforizant, aceeaşi viziune de culoare şi relief plastic. Mai utilă poate fi încercarea de a defini acest mecanism din perspectiva atitudinii stilistice eminesciene.

Poetul lucrează în genere în limita unei retorici romantice superioare, îmbrăcând intuiţia lirică de esenţă într-o haină de imagini strălucitoare, cu presupunerea unei posibile rupturi între ele. În inima acestei poziţii estetice trăieşte în poezia romantică ceva din zestrea didacticismului clasic. Numai că în timp ce ideea poetică este adeseori la clasici şi clasicizanţi în sinea ei prozaică şi versul liric un simplu veşmânt, doar ceva mai atractiv şi deci mai eficient în comunicare, la romantici ea devine un mod al cunoaşterii esenţiale, fundamental distinct de celelalte. Independenţa intuiţiei lirice nu se conjugă însă cu afirmarea inseparabilităţii ei de o anumită expresie şi imaginea rămâne numai o ipostază concretă a unei intuiţii sau a unei viziuni substanţiale care dă impresia a-i preexista.

Iată de ce şi din poemul eminescian se pot extrage o seamă de idei lirice sau de concepte ale gândirii sale poetice, cum li s-a mai spus. Evident, excelenţa lor nu ne e transmisă altfel decât prin limbajul concret al versurilor, dar cine se pierde în amănuntele de ordin tehnic ale imaginilor particulare riscă să ignore tocmai ceea ce constituie esenţialul, anume grandioasa contemplaţie a lumii, a universului şi a destinului uman. Încât nu cutare sau cutare trop din cutare vers, ci metafora de ansamblu decide asupra emoţiei estetice pe care o provoacă lectura. Analiza infinitezimală făcută din perspectiva stilisticii lingvistice este bineînţeles folositoare, dar ea trebuie corelată continuu cu structura ficţiunii generale.

Se poate conchide astfel că Eminescu e un poet de două ori dificil pentru analiştii săi: o dată prin condiţia însăşi a unei estetici de tranziţie şi apoi prin disimularea esenţei lirismului său dincolo de roiurile extraordinare de cuvinte, ritmuri şi metafore. Din această cauză n-am stăruit şi nu vom stărui asupra figurilor stilistice particulare, ci asupra sensului fundamental al viziunii lirice care reprezintă pentru noi elementul germinativ al valorii. Lămurind acest raport principal, se poate trece negreşit la o disecţie a versurilor, la o cântărire metodică a efectelor obţinute prin figuraţie semantică sau prin asociere sintactică, dar aceste operaţii rămân subsidiare de vreme ce esenţa poeziei nu se vădeşte prin suma acestor procedee, ci prin sinteza lor organică, relevabilă numai intuiţiei critice. Nici vorbă nu va fi însă aici de receptare arbitrară sau parţială, de subiectivism interpretativ sau de afirmaţii speculative, pentru că totul e controlabil prin text.

Scanned with OKEN Scanner

Frumuseţile concrete şi risipite prin fiecare rând al *Scrisorii I* nu fac, în fond, nici una, nici toate laolaltă cât intuiţia lirică de ansamblu. Valoarea proprie geniului eminescian nu stă în versurile poeziei sale, ci în lirismul ei adânc, nu se explică prin tehnica în adevăr extraordinară a artei sale expresive sau compoziţionale, ci prin viziunea lirică a lumii. Semnele concrete ale acesteia, versurile, tropii, figurile de stil etc. nu ne dau singure cheia problemei şi nu de la ele pornim pentru a ajunge la esenţa lirismului, ci de la intuiţia generală a poemului. Încât analiza se dovedeşte în ultimă instanţă a nu fi decât o simplă exemplificare a sensului iniţial extras dintr-o lectură liberă şi integrală. Căci intuiţia înseamnă sinteză, iar analiza descompunere. Nu cea din urmă o explică pe cea dintâi, ci invers.

Reprodus după vol. G.G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scrisoarea III

În cadrul celor cinci *Scrisori* — compoziţii cu un foarte pronunţat caracter satiric, care aparţin, prin elaborarea lor, perioadei activităţii lui Eminescu la ziarul *Timpul* din Bucureşti, când experienţa şi cunoştinţele sale privind moravurile societăţii burgheze se îmbogăţesc nemăsurat, iar conştiinţa prăpastiei dintre el, Poetul naţional, democrat şi patriot, şi lumea asupritorilor devine tot mai chinuitoare — *Scrisoarea III*, desigur cea mai populară dintre creaţiile eminesciene, concretizează artistic revolta Poetului faţă de politicienii din vremea sa, care trădaseră cu totul idealurile revoluţiei paşoptiste, degenerând într-un liberalism mercantil şi demagogic.

Concepută de Eminescu încă din anii studenţiei la Berlin — cum dovedesc însemnările de atelier privind unele fragmente cu caracter de invectivă la adresa „junilor corupţi", care se considerau *urmaşi ai Romei*, fragmente care urmau să fie integrate în episodul final din marele poem *Memento mori*, după momentul luptei dintre romani şi daci — *Scrisoarea III* urmează un drum destul de lung, suferind adaosuri, îndreptări, tăieturi, diminuări, ca şi alte mari creaţii ale sale, până la forma ei definitivă. Astfel, de la întâiele fragmente cu caracter de satiră şi de meditaţie filozofică, până la momentul când evenimentele contemporane

Scanned with OKEN Scanner

sugerează Poetului ideea celor două planuri de antiteză ale poemului, *Scrisoarea III* înregistrează patru versiuni autonome, cum atestă manuscrisele[1]. Prima versiune cuprinde numai visul lui Osman, a doua versiune cuprinde numai întâia parte a poemului, inclusiv răvaşul fiului de Domn, iar a treia versiune, care înseamnă şi prima variantă propriu-zisă, subintitulată semnificativ *Patria şi patrioţii*, anterioară versiunii definitive, urma să apară, drept a IV-a *Scrisoare*, într-o zi anume „de ostensivă împăunare liberală". Această variantă se constituie ca un ecou pricinuit de starea de lucruri de după Războiul pentru Independenţă şi de atitudinea politicienilor liberali, ce stârnise revolta şi protestul categoric al lui Eminescu. Gazetarul şi poetul îşi transferă aici unul altuia experienţele şi energiile, contribuind, în mod uimitor, unul la definirea celuilalt.

Ultima versiune, care constituie forma definitivă a poemului şi care apare în *Convorbiri literare* abia la 1 mai 1881 — zece zile mai târziu, la 10 mai 1881, fiind revăzută şi reprodusă în ziarul *Timpul* — ni-l arată pe Eminescu împătimit de trecutul de luptă al poporului şi de frumuseţea miturilor autohtone, pe care le investeşte virtual, în febra sa creatoare, cu valoarea permanenţei, a prezentului etern.

Vehementă satiră politică la adresa falsului patriotism, a demagogiei şi cosmopolitismului claselor stăpânitoare, şi mai cu seamă la adresa liberalilor, care se instalaseră la putere în 1876 pentru o guvernare de 12 ani — aşadar, cum o arată manuscrisele, Poetul a compus mai întâi partea a doua a poemului, ulterior adăugându-i partea întâi, cu evocarea istorică a bătăliei de la Rovine — *Scrisoarea III* este, între *Scrisorile* lui Eminescu, cea mai izbutită din punct de vedere artistic, iar în contextul creaţiei sale o culme dintre cele mai înalte, mai orbitoare. Dinamica patetică a acestui poem de uimitoare respiraţie istorică şi social-politică se realizează tocmai prin izbitorul contrast creat de introducerea în partea întâi a evocării luminoase a trecutului de luptă pentru libertate a poporului — epoca lui Mircea cel Bătrân —, evocare menită să accentueze, cât mai pregnant, urîţenia societăţii româneşti contemporane Poetului, împotriva căreia îşi îndreaptă satira în clocote de revoltă şi mânie. Că istoria trăia în inima şi în imaginaţia poetului cu atâta putere, încât i-a fost posibilă o asemenea intervertire de planuri, o dovedesc multe din opiniile şi atitudinile gazetarului, în dezbaterea atâtora dintre problemele social-politice şi culturale ale vremii. O dovedesc chiar şi unele însemnări ale cronicarului dramatic Eminescu, care făcea, între altele, mărturisirea de credinţă: „Ei bine, Mihai, Ştefan şi Mircea sunt în gândul nostru chipuri atât de sfinte în măreţia lor, încât ne cuprind fiorii când îi privim!"

Pentru această sinteză artistică a contopirii conştiinţei sale cu cea a neamului şi a poporului său, Eminescu începuse să lucreze cu deliberare încă din adolescenţa lui receptivă şi vibrantă şi n-avea să-i mai pună capăt niciodată.

---

[1] Manuscrisele: *2276*, fol. 103—107; *2260*, fol. 83—96; *2282*, fol. 38—55.

Scanned with OKEN Scanner

Multe din elementele necesare înţelegerii depline a mesajului *Scrisorii III* ar putea rămâne nu îndeajuns de clare unor cititori neavizaţi sau nedocumentaţi cu atmosfera politică şi publicistică a momentului istoric în care este redactată şi definitivată. Dar, în acest sens, e bine să fie cunoscută întreaga activitate a lui Eminescu în perioada celor şase ani de ziaristică la *Timpul*, încă de la apariţia întâiului său articol, *Revista ziarelor*, din 12 noiembrie 1877, în paginile acestui ziar. Cele mai multe dintre articolele sale, din cursul acestor şase ani — interval în care Eminescu, ca poet, nu va publica decât *Scrisoarea III* — vor merge pe aceeaşi linie a începutului. Abordând în articolele sale multiple şi variate probleme de politică internă şi externă, de doctrină politică, de administraţie, de economie politică, de istorie socială, de demografie şi statistică, Eminescu vizează însă în permanenţă, dacă nu cu exclusivitate, cu predilecţie, demagogia politică sonoră, liberalismul de agitaţie permanentă, răspunzător de înveninarea atmosferei publice româneşti, prin informele arme ale insinuării, îngâmfării maladive şi calomniei. Prin antifrază, trebuie să înţelegem că aceştia nu puteau fi consideraţi decât nişte pretinşi patrioţi, mergând până la a specula independenţa, din 1877, ca pe un act politic unilateral, ca pe o izbândă proprie, deci care speculau, cu vădită şiretenie, până şi nobilul sentiment al iubirii de ţară.

Aşadar, în *Scrisoarea III*, prin realizarea elocventei confruntări fundamentale între trecutul de glorie şi prezentul decăzut al vremii sale, între patriotismul adevărat al înţeleptului Voevod şi fanfaronada patriotică a politicienilor contemporani, Eminescu îşi înalţă elanurile creatoare şi sentimentul iubirii de patrie la altitudini şi străluciri uimitoare.

Structurată, ca şi *Împărat şi proletar*, în spiritul romantic al aceleiaşi antiteze fundamentale — de astă dată, între trecut şi prezent — *Scrisoarea III* cuprinde, în ţesătura ei dramatică, magistral realizată, un prolog, două tablouri şi un epilog, punând în lumină, pe de o parte, adânca dragoste de patrie a înaintaşilor, iar, pe de altă parte, lipsa de patriotism sau falsul patriotism al contemporanilor săi politici, liberali şi conservatori.

Prologul şi întâiul tablou, care constituie prima parte a poemului, reînvie o pagină de cronică din trecutul glorios al poporului nostru, de sub domnia lui Mircea cel Bătrân, şi anume bătălia de la Rovine, din octombrie 1394, când ostaşii români înregistrează o strălucită biruinţă împotriva turcilor cotropitori. Nu întâmplător Eminescu alege acest moment din trecutul Ţării Româneşti, căci — aşa cum atestă istoria — Poetul fiind un excelent cunoscător al istoriei patriei sale — Mircea, în fruntea unei oştiri de numai treizeci de mii de oameni, învinge la Rovine oastea mult mai numeroasă a lui Baiazid, alungând-o, zdrobită, dincolo de Dunăre. Biruinţa lui Mircea la Rovine, împotriva cotropitorilor turci a rămas în istorie nu numai ca o strălucită biruinţă naţională, dar şi ca una europeană.

Ca să ilustreze mai pregnant şi mai pilduitor pentru prezent eroismul din trecut al poporului în luptele pentru apărarea libertăţii şi pământului strămoşesc,

Scanned with OKEN Scanner

precum şi dragostea de ţară şi de popor a domnitorului, Poetul face, întâi, o incursiune în istoria cuceririlor anterioare ale Imperiului Otoman, dar fără să recurgă la o înşiruire seacă de date istorice, ci la o prezentare alegorică, pornind de la străvechile legende privind întemeierea imperiului.

Prologul aduce, astfel, în faţa noastră, în chipul unui uriaş, pe tânărul sultan Osman, întemeietorul dinastiei osmaniçe, care, continuând şirul înaintaşilor săi puternici, ce-au mărit fără stavilă Imperiul Otoman, visează într-o noapte că va cuceri lumea. Şi visul i se realizează. Simbolul realizării visului este coborîrea Lunii pe Pământ — strălucitoarea stăpână a Universului — preschimbată într-o fecioară de o frumuseţe nespusă, care, în timp ce pe bolta cerului *se înălţau curcubeele de noapte*, i se aşază alături şi îl îmbie pe sultan, întinzându-i *mâna fină*:

„— Las'să leg a mea viaţă de a ta ... În braţu-mi vino,
Şi durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o...
Scris în cartea vieţii este şi de veacuri şi de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieţii mele.
Şi cum o privea sultanul, ea se-ntunecă... dispare;"

Poetul urmăreşte mai departe visul, pe motivele legendei orientale, istorisind episodul copacului paradisiac, care răsare din inima sultanului Osman şi *care creşte într-o clipă ca în veacuri*, acoperind cu umbra ramurilor întreg Pământul:

„Umbra arborelui falnic peste toate e stăpână.
Astfel, Asia, Europa, Africa cu-a ei pustiuri
Şi corăbiile negre legănându-se pe râuri,
Valurile verzi de grâie legănându-se pe lanuri,
Mările ţărmuitoare şi cetăţi lângă limanuri,
Toate se întind nainte-i... ca pe-un uriaş covor..."

Dar visul sultanului Osman se transformă într-un vis de dragoste pământească, ce i se pare *trimis de la profet*, nu cu Luna însă — care reapăruse, plutind acum din nou pe cer — ci cu *a şeihului copilă*, cu *frumoasa Malcatun*, din a căror dragoste şi căsătorie se va naşte un întreg imperiu, din întinsurile căruia se ridicau munţi uriaşi ca Atlasul, Caucazul, Taurul şi izvorau ape imense ca Tigris, Eufratul, Nilul, apoi Dunărea bătrână. Din munţi ţâşneau izvoare care udau roditoarele livezi şi dumbrăvi, iar din văi se înălţau oraşe cu domuri şi cupole, cu piramide şi obeliscuri falnice, cu columne şi turnuri, pe vârful cărora strălucea Semiluna. (...)

Păstrând firul evoluţiei istorice, fără vreo altă complicaţie, Poetul aduce naraţia, folosind procedeul acumulărilor şi repetiţiilor, până la vremea lui Baiazid (1389—1402), ale cărui oşti ajung ca o furtună la Dunăre.

Întâiul tablou principal al primei părţi, într-o singură strofă de numai şase versuri, înfăţişează aşezarea celor două oşti — oastea turcească, foarte

numeroasă, sub conducerea lui Baiazid, moştenitorul şi stăpânul unui imperiu care nu cunoscuse până atunci decât biruinţe şi cuceriri, venind ca nişte *roiuri* să întunece *pământul la Rovine în câmpii*, şi, prin contrast, mica oştire a lui Mircea, care, ascunsă în codru, nu poate fi văzută; aşezarea acesteia aici este însă sugerată de poet printr-un vers de o negrăită valoare de concentrare poetică: „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari..."

Contrastul şi concentrarea i-au fost necesare poetului pentru a sublinia superioritatea lui Mircea, care, cu forţele modeste ce-i stăteau la îndemână, este gata să apere cauza dreaptă a ţării şi poporului său şi să-i învingă pe cotropitori.

Începând cu episodul întâlnirii dintre Mircea şi Baiazid, a căror personalitate se conturează printr-un dialog dinamic şi dens, naraţiunea devine dramatică. Solul de pace trimis de Mircea este primit de Baiazid cu dispreţ. Cu acelaşi dispreţ este, apoi, întâmpinat şi Mircea, domnul Ţării Româneşti: „Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port",
pe care îngâmfatul cotropitor îl ameninţă:

„— Am venit să mi te-nchini,
De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini".

Calmul şi demnitatea cu care răspunde Mircea, folosind cunoscuta formulă de întâmpinare ospitalieră românească *Bine-ai venit!* — aici izvorîtă din ironia înţeleptului voievod, hotărît să-şi apere ţara — înfurie peste măsură pe Baiazid, căruia, până atunci, nu-i barase drumul nici o stavilă:

„Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândeşti că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?"

Apoi, cu aceeaşi nelimitată trufie şi mânie, Baiazid caută să-l intimideze pe Mircea cu uriaşa lui putere, înfăţişându-i un tablou al înfrângerilor suferite de toţi cei care s-au împotrivit vreodată *Aliotmanului* sau *uraganului ridicat de semilună*, ajungând, cronologic, până la evocarea bătăliei de la Nicopole, din 1396 — pe care Eminescu o trece ca petrecută înaintea celei de la Rovine din 1394 — unde a fost zdrobită până şi imensa cruciadă a statelor apusene, care *se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii* pentru *a Crucii biruinţă*.

Îndreptându-şi din nou privirea asupra lui Mircea, care, deşi îmbătrânit, stătea drept şi demn în faţa lui, mânia şi dispreţul cotropitorului îngâmfat devin şi mai agresive:

„Şi de cruntă-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?
Şi, purtat de biruinţă, să mă-mpiedic de-un moşneag?"

În contrast cu vorbirea brutală şi tăioasă a lui Baiazid, care caută să-l înspăimânte pe Mircea şi să-l determine să i se supună, modestia, calmul, hotărîrea şi demnitatea din răspunsul domnitorului român, ca ale unui înţelept care a văzut şi ştie multe, impresionează profund. Impresionează, mai cu seamă,

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul încrederii în forţele morale ale oştirii sale, dârzenia şi prevenirea din răspunsul lui specific românesc — răspuns ajuns proverbial, intrat în legendă:

„ — De-un moşneag, da, împărate, căci moşneagul ce priveşti,
Nu e om de rând, el este domnul Ţării Româneşti.
Eu nu ţi-aş dori vrodată să ajungi să ne cunoşti,
Nici ca Dunărea să-nece spumegând a tale oşti. [...]
Împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă
Au venit şi-n ţara noastră de-au cerut pământ şi apă —
Şi nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt,
Cum veniră, se făcură toţi o apă şi-un pământ. [...]
N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid
Care nu se-nfioreză de-a ta faimă, Baiazid!"

Răspunsul simplu, bătrânesc şi cumpănit al lui Mircea, care pune în lumină caracterul diferit al războaielor — drepte, ca cel pe care îl purta oştirea română acum, amintind istoria străveche de luptă pentru apărarea ţării, sau nedrepte, cum este cel al cavalerilor Apusului, care, întocmai ca şi Baiazid, luptau pentru cuceriri şi glorie personală — reliefează, în mod strălucit, portretul moral al gloriosului domnitor român.(...)

În prezentarea bătăliei de la Rovine — unde se face puternic simţit ecoul vitejiei ostaşilor români din timpul Războiului pentru Independenţă — cei doi conducători trec în planul al doilea al atenţiei Poetului, făcând loc în primul plan oştirilor care se înfruntă. Niciunde nu întâlnim în literatura noastră un tablou mai grandios, mai plin de avânt, de freamăt şi mişcare, care să pună în valoare vitejia poporului român, virtuţile lui ostăşeşti, dragostea lui de patrie, ca acela din poemul lui Eminescu în care descrie bătălia de la Rovine!

Părăsind, astfel, desişul codrilor, unde aştepta adăpostită, oştirea lui Mircea îşi face apariţia pe neaşteptate pe câmpul de bătaie şi, avântându-se năvalnic în luptă, împrăştie, asemenea dezlănţuirii unor stihii ale naturii, numai groază, distrugere şi moarte în rândurile cotropitorilor:

„Şi abia plecă bătrânul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium!
Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium, [...]
Călăreţii împlu câmpul şi roiesc după un semn
Şi în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn,
Pe copite iau în fugă faţa negrului pământ,
Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt. [...]
Urlă câmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie.
În zadar striga-mpăratul ca şi leul în turbare,
Umbra morţii se întinde tot mai mare şi mai mare; [...]"

Ritmul bătăliei este într-o continuă creştere. Ostaşii români, având în fruntea lor pe însuşi Mircea, se avântă în luptă ca o vijelie, săgeţile lor lovesc *ca plesnetul de ploaie*, precum *crivăţul şi gerul*, iar purtătorii steagurilor gonesc

Scanned with OKEN Scanner

biruitori ca *potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată*, până ce zdrobirea oştilor păgâne imense ale lui Baiazid şi alungarea lor peste Dunăre devine fapt împlinit:

„Mircea însuşi mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliţi,
Printre cetele păgâne trec rupându-şi large uliţi;
Risipite se-mprăştie a duşmanilor şiraguri,

Şi, gonind biruitoare, tot veneau a ţării steaguri,
Ca potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată —
Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată.
Acea grindin-oţelită înspre Dunăre o mână,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română."

Tabloul bătăliei de la Rovine este unic în toată literatura noastră, tulburător peste măsură, prin vibraţia patriotică extraordinară a Poetului şi prin verbul dinamic al expresiei, care uimeşte şi exaltă.

După furtuna bătăliei, *păgânătatea* fiind *ca pleava vânturată*, iar *armia română* întinzându-se *falnic* în urma ei, întreaga natură, întreaga fire se lasă din nou învăluită de linişte şi măreţie. Soarele îşi mai aruncă ultimele lui raze pe câmpul de bătaie, învăluind munţii *cu un nimb de biruinţă*, în semn de apoteoză a victoriei. Îşi fac apariţia apoi stelele, care izvorăsc parcă *din veacuri... una câte una*, iar luna răsare şi ea tremurând din neguri, dintre codri, ca o *doamnă a mărilor ş-a nopţii* care aşterne *linişte* peste somnul binemeritat al biruitorilor. În decorul acesta neasemuit, în care natura îşi revarsă iarăşi din plin minunile, îşi face acum apariţia unul dintre feciorii falnicului voievod. El se aşază lângă cortul său şi, *zâmbind de-o amintire*, scrie pe genunchi o „carte" iubitei sale, *de la Argeş mai departe*:

„De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne eşti aşa departe..
Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiţi prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta: (...)"

Scrisoarea aceasta de dragoste a vlăstarului domnesc — prelucrare a Poetului după o doină populară de cătănie — intră în orchestraţia amplă a poemului asemenea unui cântec de flaut, reliefând identificarea lui Eminescu cu bogatele resurse lirice şi morale ale omului din popor, ale românului, care nu-şi pierde firea şi nici duioşiile-i caracteristice, chiar şi în faţa unei asemenea tragice privelişti, cum este câmpul de la Rovine, răvăşit acum de aprigă luptă.

După ultimele acorduri eroice ale înverşunatei bătălii, temperate de sentimentul măreţiei naturii şi de notele idilice din scrisoarea feciorului de Domn

Scanned with OKEN Scanner

către iubita lui — moment cu care se încheie apoteoza trecutului, mai precis a luptei glorioase a poporului pentru apărarea libertăţii şi fiinţei noastre naţionale —, partea a doua a poemului înfăţişează, antitetic, tabloul, nu mai puţin bogat nuanţat, al societăţii contemporane Poetului, văzută prin prisma dezmăţului politic al burgheziei liberale.

Dacă de o asemenea epocă de glorie din trecutul de luptă al poporului — epoca lui Mircea cel Bătrân — *se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii*, în schimb *veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii*. Cu acest vers începe satira vehementă a Poetului la adresa exponenţilor societăţii timpului său, a politicienilor pretinşi patrioţi, care speculau nobilul sentiment al iubirii de ţară, pentru ca, în realitate, s-o exploateze cu neînţeleasă pornire.

Saltimbancii şi irozii — în contrast izbitor cu *rapsozii şi cronicarii*, în ale căror izvoare bătrâne mai pot fi căutaţi eroii — nu sunt decât politicienii liberali exhibiţionişti, care, în perioada îndelungatei lor guvernări, transformaseră ţara, cu trecutul ei glorios, într-un adevărat bâlci sau joc de vicleim. (...)

În acest tablou, care constituie cea de-a doua parte a poemului, întâlnim o succesiune de episoade, corespunzătoare deopotrivă unei gradaţii interioare, care va justifica pe deplin concluzia lui Eminescu cu valoare de sentinţă neiertătoare, din finalul poemului.

În primele versuri ale acestei a doua părţi a poemului, Eminescu arată că marile glorii ale trecutului sunt invocate de contemporanii săi liberali doar din nevoia de a-şi ascunde nulitatea, goliciunea lor sufletească. *Nerozii* contemporani — cum îi numeşte Eminescu pe vorbitorii fanfaroni şi inculţi, care constituiau, de fapt, echipele de şoc ale demagogiei liberale — sunt, astfel, biciuiţi pentru că îndrăzneau să folosească în cuvântările lor patriotarde nume de eroi luaţi din letopiseţele şi izvoadele bătrâne, pe care le mânjeau cu tina lor de politicieni venali numai pomenindu-i.

Eminescu — mare cunoscător al istoriei naţionale — pendulează între apoteoza vremilor de glorie din trecutul ţării — „veacul de aur", cum îl consideră — şi dispreţul faţă de prezentul decăzut, sub semnul politicianismului pătimaş — *noroiul greu al prozii*. Această pendulare, atât de evidentă în acest prim alineat al tabloului, se încheie cu un rămas bun, ce răsună în acorduri greu de uitat, de la acei străluciţi reprezentanţi ai trecutului istoric — Basarabii şi Muşatinii — adevăraţi *descălecători de ţară*, a căror *umbră sfântă* nu trebuie tulburată, nicicât profanată de ipocriţii politicieni contemporani.

Eminescu se ocupă, apoi, mai departe, de prezent, în accente de amară ironie. Urmând cursul liber al asociaţiilor şi interogărilor, Poetul — al cărui geniu pamfletar îşi atinge aici perfecţiunea — îşi îndreaptă acum săgeţile pline de venin asupra pretinşilor patrioţi ai vremii sale:

„Au *prezentul* nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu într-ai noştri vre un falnic juvaer?

Scanned with OKEN Scanner

Au la Sybaris nu suntem lângă capiştea spoielii,
Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii".

Înfăţişând aspectul general al vieţii politice, contemporane lui, dominate de demagogie, de parvenitism, ipocrizie şi venalitate, Bucureştiul, capitala ţării, îi apare Poetului ca un nou Sybaris — veche cetate legendară a pierzaniei — căci gloriile *se nasc* acum pe stradă sau în cafenele, în aplauzele aceluiaşi soi de *canalii*, care se adună în parlamentul ţării ca într-un templu al spoielii, asemenea unor panglicari de iarmaroc, care *joacă ca pe funii* şi mint cu neruşinare. (...)

Mai departe, Eminescu arată cum se formează falşii patrioţi, aceşti „panglicari" exponenţi ai politicii demagogice, pe care îi supune unui bici necruţător pentru superficialitatea, desfrânarea şi cosmopolitismul lor, pentru modul în care îşi petrec viaţa pe străzile Parisului sau în localurile de perdiţie ale marelui oraş:

„La Paris, în lupanare de cinismu şi de lene,
Cu femeile-i pierdute şi-n orgiile-i obscene,
Acolo v-aţi pus averea, tinereţele la *stos*...
Ce a scos din voi Apusul, când nimic nu e de scos?"

Cu asemenea versuri, Eminescu înnoadă firul cu poezia satirică anterioară, de pildă cu *Junii corupţi* sau *Ai noştri tineri*, în care biciuieşte acelaşi tineret franţuzit, pomădat şi monoclat, din rândurile căruia se recruta, în bună parte, pletora scribilor şi avocăţeilor, politicieni liberali, care-şi vânturau, toată ziua, lenea în promenadele lor de-a lungul Podului Mogoşoaiei, în dispreţul muncii, dar care pretindeau *a fi pe cerul ţării stele*. (...)

După apostrofa adresată vlăstarelor lumii politicienilor vremii sale, ce se complăceau într-o asemenea descompunere morală, Eminescu, ca un adevărat tribun al poporului, îşi transformă finalul poemului într-un vehement rechizitoriu, punând la stâlpul infamiei pe exponenţii păturilor conducătoare din vremea sa. El respinge, în acelaşi timp, învinuirea de reacţionarism, precizând că reacţionar este numai acela care se aşază în calea progresului — pentru Eminescu progresul constând în însăşi dialectica evoluţiei istorice — reacţionar fiind cel care crede posibilă o întoarcere la trecutul cu privilegii de castă. Evident, pe Eminescu îl nemulţumea nu numai vidul sufletesc şi intelectual al celor care se foloseau de idei mari *ca de o pârghie pentru ajungerea unor interese mici*, dar şi de formula statului contemporan lui, care îşi însuşise tocmai formele goale ale Occidentului liberal *îmbrăcând cu dânsele pe nişte oameni de nimic*. (...)

„Şi acum priviţi cu spaimă faţa noastră sceptic-rece,
Vă miraţi, cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece?
Când vedem că toţi aceia care vorbe mari aruncă
Numai banul îl vânează şi câştigul fără muncă,
Azi, când fraza lustruită nu ne poate înşela,
Astăzi alţii sunt de vină, domnii mei, nu este, aşa?

Prea v-aţi arătat arama, sfâşiind această ţară,
Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi — nişte mişei!"

Evident, Poetul devenise sceptic, pentru că el nu întrevedea, la vremea lui, nici o forţă în stare să stârpească această lume a *mişeilor*, din care cauză concluzia justiţiară a revoltei sale este aceea pe care o exprimă epilogul poemului — invocarea lui Vlad Ţepeş, chemarea din trecut a vestitului Voievod, care să-i adune pe-aceşti cinici fanfaroni şi jefuitori în puşcărie şi în casa de nebuni şi apoi să le dea foc:

„Cum nu vii tu, Ţepeş doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!"

(...) Realizarea artistică uimitoare a poemului situează *Scrisoarea III* pe culmea cea mai înaltă a creaţiilor eminesciene.

Antiteza fundamentală dintre trecutul eroic şi prezentul mizer compartimentează cele două mari părţi ale poemului, cărora le corespund cele două modalităţi artistice folosite aici de poet. Stilul de epopee din prima parte — unică, poate, şi în literatura universală, prin compoziţia ei plină de mişcare şi măreţie — şi stilul de satiră vehementă, de apostrofă biciuitoare, din cea de-a doua parte, nu ştirbesc întru nimic unitatea de concepţie a poemului, ci se împletesc şi se întregesc unul pe altul, trăgându-şi izvorul din aceeaşi structură sufletească a Poetului. În ceea ce priveşte mărturisirea creatoare a gândirii sale social-politice, Eminescu se depăşeşte pe el în *Scrisoarea III*, marile sale resurse artistice concentrându-se aici ca într-un poem desăvârşit. (...)

Alegoria, potrivit căreia din inima Sultanului adormit creşte vertiginos un arbore uriaş, umbrind cu ramurile lui întreg universul, sugerează ingenios nu numai împlinirea visului de dragoste pământească al lui Osman, dar şi luptele şi biruinţele urmaşilor acestuia, până în vremea lui Baiazid, supranumit Fulgerul, când oştile turceşti cuceritoare ajung la Dunăre. Nu mai puţin sugestivă este imaginea oştilor numeroase ale lui Baiazid, care *vin de-ntunecă pământul la Rovine* — Baiazid însuşi, în discursul său, comparându-şi oastea cu un *uragan* sau cu o *vijelie*. Orgolios, el îşi caută în vorbirea-i violentă efecte pentru a-şi înspăimânta adversarul.

În contrast cu îngâmfarea cotropitorului Baiazid, Mircea este înfăţişat ca o personalitate puternică, de o rară cumpănire şi modestie, care se identifică întru totul cu ţara şi poporul său, Poetul subliniind, prin imagini potrivite, ideea legăturii indisolubile dintre omul din popor şi natura patriei sau cu locurile în care s-a născut şi-şi duce viaţa. Răspunsul domnitorului român, în dialogul său cu Baiazid, ilustrează în mod strălucit această idee:

Scanned with OKEN Scanner

„Eu? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul...
Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta, râul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este..."

Replica lui Mircea cuprinde forme populare şi familiare ale vorbirii noastre, echilibrându-le în mod armonios cu expresii ale limbii vechi luate din cronici. Poetul se păstrează însă în afara oricărui manierism istoric sau retoric.(...)

Tabloul bătăliei de la Rovine confirmă adevărul indestructibilei legături a voievodului cu ţara, cu poporul şi pământul strămoşesc. Dezlănţuirea şi desfăşurarea bătăliei, cu întrega ei dinamică furtunoasă, zugrăvită în culori, în lumini şi umbre contrastante, constituie însăşi natura ocrotitoare a patriei, ce se dezlănţuie cu toată furia ei şi cu toată varietatea elementelor ei componente. Bătălia lucrează direct asupra conştiinţei noastre nu numai prin imaginile vizuale, dar şi prin cele motorii, imitative şi acustice, pe care Poetul le foloseşte cu inegalabilă măiestrie.

Avântul ameţitor al ostaşilor români întreţine imaginea teribilei încleştări, iar zgomotul cavalcadei lor se concretizează în imaginile comparative ale *vijeliei îngrozitoare* şi *potopului ce prăpădeşte*; ostaşii români împing oştile otomane peste Dunăre, ca pe o *pleavă vânturată*. Expresiile onomatopeice, cum sunt *ropotul de grindeni*, *vâjâind ca vijelia*, *plesnetul de ploaie*, *durduind*, ca şi repetările verbale, ca, de pildă, aceea care sugerează creşterea galopantă a iuţelii — *care vine, vine, vine, calcă totul în picioare* — sunt, laolaltă, de un uimitor efect ilustrativ pentru amploarea şi diversitatea stilistică a poemului.

În prezentarea acestui episod al bătăliei, Eminescu, care a cunoscut, desigur, descrierea luptelor de la Călugăreni din *Românii supt Mihai-voievod Viteazul* a lui Bălcescu, ca şi poemul *Dumbrava Roşie* al lui Alecsandri, îşi depăşeşte fundamental înaintaşii şi lasă o pagină neegalată, de unică expresivitate, în toată literatura noastră de acest gen.

Natura românească, eternă şi gânditoare, intervine aici ca un element de participare activă în desfăşurarea istoriei acestui pământ strămoşesc şi în apărarea măreţiei lui. Iat-o, aşadar, şi după sfârşitul bătăliei, risipindu-şi din nou şi din belşug comorile, splendorile şi armoniile ei legănătoare, menite acum să aline suferinţele şi rănile, să mângâie şi să adoarmă conştiinţa de sine şi trupurile istovite ale luptătorilor biruitori:

„Pe când oastea se aşează, iată soarele apune,
Voind creştetele nalte ale ţării să-ncunune
Cu un nimb de biruinţă; fulger lung încremenit
Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit,
Pân'ce isvorăsc din veacuri stele una câte una
Şi din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna:
Doamna mărilor ş-a nopţii varsă linişte şi somn."

Scanned with OKEN Scanner

Farmecul acestor versuri rămâne inegalabil. „Nu au existat şi nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase decât acestea“ — mărturisea Maiorescu, în *Criticele* sale.

Partea a doua a poemului ilustrează, de asemenea, o bogăţie stilistică neobişnuită. Ironia, dezgustul, amărăciunea, revolta şi sarcasmul lui Eminescu, în raport cu cauzele societăţii contemporane, îşi află aici procedeele stilistice cele mai adecvate şi mai sugestive.

De la judecata etică din întâiul vers, plin de o reţinută şi concentrată ironie: „Au *prezentul* nu ni-i mare? ...“ şi până la invectiva retorică: „O, te-admir, progenitură de origine romană“, apoi de la torentul epitetelor caustice, incisive („pocitură“, „broască“, „stârpitură“, „smintit“, „panglicar“, „fonf“, „flecar“, „guşat“, „bâlbâit“, „mişel“, „cocoşat“, „lacom“, „găgăuţi“, „fameni“ etc.), Poetul, asociind necontenit diformităţii fizice urîţenia sufletească, şi până la metaforele şi comparaţiile de uimitoare valoare de sugestie: „capiştea spoielii“, „canalia de uliţi“, „stâlp de cafenea“, „uriciunea fără suflet“, „monedă calpă“, „chintesenţă de mizerii“, „evlavie de vulpe“, „această ciumă-n lume“, „lupanare de cinismu şi de lene“, „spumă-nveninată“, „gunoi“, „însemnat cu pata putrejunii de natură“, apoi de aici şi până la interogaţiile repetate: „Voi sunteţi urmaşii Romei? Nişte răi şi nişte fameni! I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!“ etc., procedeele stilistice din această a doua parte a poemului incriminează pe exponenţii nedreptei societăţi din vremea sa, pe falşii patrioţi, pe cosmopoliţii demagogi, corupţi, mărginiţi şi flecari, împotriva cărora Eminescu spumegă cu o furie nereţinută şi cu un dispreţ total. Cât priveşte capitala ţării, populată de astfel de oameni, aceasta se înfăţişează Poetului ca un adevărat Sybaris — oraşul legendar al petrecerilor nocturne, care ar fi vieţuit cândva sub semnul pierzaniei, al unei voluptăţi moleşitoare, greu de îndurat.

În sfârşit, Eminescu recurge la invocarea lui Ţepeş-vodă, recunoscut prin pedepsele capitale ce le aplica nelegiuiţilor vremii sale, chemându-l din trecut să vină să pună capăt suferinţelor şi nenorocirilor pricinuite poporului de cetele *smintiţilor* şi *mişeilor* politici contemporani. Invocarea voievodului Ţepeş şi apelul la justiţia lui radicală intră în ordinea firească şi logică a desfăşurării filipicei lui din partea a doua a poemului — Eminescu dovedindu-se a fi acum nu atât spectatorul acestui adevărat teatru de marionete, pe care îl presupune lumea politică a epocii sale, cât, mai ales, justiţiarul acesteia.

Nu mai puţin corespunzătoare, în acest poem de îndelungată migală artistică, este şi versificaţia, în metru trohaic şi în rimă pereche. Versurile, cu o măsură de 16 silabe, manifestă o sonorizare de înaltă artă şi contribuie din plin la punerea în valoare a bogăţiei de idei şi sentimente a poemului, de un efect evocator şi de o nespusă forţă de seducţie. Căci Poetul nu cântă aici, ca de altfel nicăieri în creaţia sa, pe-o singură strună, ci el îşi plimbă degetele înfiorate pe

Scanned with OKEN Scanner

o liră fermecată cu nenumărate corzi, singurul instrument potrivit amplitudinii de simţire şi cugetare pe care o învederează un mare creator de poezie. (...)

Poet naţional şi universal, Eminescu este, în egală măsură, şi un poet profund popular, în cea mai înaltă accepţie a cuvântului. Între marile creaţii eminesciene, *Scrisoarea III* are un puternic caracter popular, imprimat nu numai de problematica poemului, — căci, într-adevăr, prin ideea de independenţă naţională, de apărare eroică a libertăţii şi demnităţii, ca şi prin ideea necesităţii luptei pentru dreptate şi pentru edificarea unei societăţi mai bune, prin muncă şi acţiune politică cinstită, *Scrisoarea III* a fost, este şi va fi mereu actuală — ci şi de contemplativitatea şi, mai ales, de dinamica ei patetică, împreună cu modalitatea artistică a înnoirii şi desăvârşirii oricărui motiv, a integrării lui într-o concepţie originală ce-şi trage izvorul şi forţa din geniul poporului.

Creaţie de vârf a satirei eminesciene — comparabilă, într-un fel, în ceea ce priveşte ascuţişul ei critic, cu *O scrisoare pierdută* a lui Caragiale — *Scrisoarea III* a lui Eminescu se deosebeşte, ca măiestrie artistică, de orice operă de acest gen din literatura naţională şi universală. Gândirea social-politică a Poetului şi marile lui posibilităţi creatoare se supun aici uimirii noastre într-un tot indisolubil şi înscriu poemul în rândul valorilor lirico-filozofice absolute, testamentare, şi tot astfel în rândul punctelor de reper cardinale, privind reconstrucţia artistică a unei grandioase epopei naţionale.

Reprodus după vol.Fănică N. Gheorghe,
Mihai Eminescu, Analize şi sinteze,
Editura Didactică şi Pedagogică,
R.A., Bucureşti, 1993

Glossă

După expresia supremă a atitudinii contemplative şi estetice din *Luceafărul*, unde Eminescu se dovedise atras de vaste viziuni cosmogonice, răscolind emoţii pe care, poate, nici o altă creaţie similară din poezia romantică a lumii nu izbuteşte să ni le dăruie — Poetul, îndurerat de răul social al vremii

Scanned with OKEN Scanner

sale, adoptă în *Glossă*[1] tonul unei amare resemnări. În adânca lui frământare lăuntrică, Eminescu îşi scrutează aici raporturile dintre sine şi lumea în care trăieşte. Tulburătoarelor întrebări privind modul în care şi-ar putea echilibra existenţa socială, Poetul le răspunde aici cu o înţelepciune elementară, care nu este nici a celui ce alege calea compromisului şi nici a celui hotărît să ia drumul Nirvaniei, ci a celui ce se străduieşte să afle un mod de a trăi neîntinat în lumea momentului său social-istoric. (...)

Geneza şi încadrarea *Glossei*, determinate de procesul lăuntric al Poetului, presupun însă şi alte amănunte preţioase. De pildă, diferitele versuri ale poemului, dintre anii 1874—1882, până la cristalizarea formei definitive, publicată de Titu Maiorescu în ediţia sa din 1883, aduc la lumină şi alte filiaţii în evoluţia *Glossei*, fie pe linii orizontale, fie pe verticale.

Astfel, de la prima versiune — care se situează, cu aproximaţie, în 1874, cam în aceeaşi perioadă cu versiunea, în versuri albe, a *Scrisorii I* şi cu întâia versiune a basmului *Fata în grădina de aur*, cum dovedesc manuscrisele Poetului — şi până la tipul de *Glossă*, ultimul în dată, transcris de poet în caietul *Legendei Luceafărului* — preferat de Eminescu versiunii anterioare şi selectată de Maiorescu în ediţia sa — poemul se dezvoltă succesiv, în ceea ce priveşte motivele, sub influenţa unor izvoare istorice străine. S-ar putea vorbi, de pildă, nu numai de sugestiile filosofiei lui Schopenhauer din *Lumea ca voinţă şi reprezentare* (*Die Welt ales Will und Vorstellung*) — împroprii temperamentului liric al Poetului — ci şi de unele concepte ale înţelepciunii indice şi ale stoicismului antic greco-roman. Există între manuscrisele Poetului un fragment din *Oxenstierna*, care tratează despre concepţia de viaţă a anticilor, întemeiată pe comparaţia vieţii cu teatrul, cu spectacolul scenic. Aceasta ar putea fi considerată, sigur, ca un izvor istoric al *Glossei* — întreaga poezie a lui Eminescu fiind construită pe acelaşi motiv al asemănării vieţii cu teatrul, motiv al cărui început trebuie căutat în Antichitate, dacă nu înainte de Socrate, în orice caz la unii filozofi din succesiunea lui Socrate şi, mai precis, la stoicul Epictet, care l-a făcut renumit, iar mai târziu la Plotin, care, în *Enneade*, îi dă, de asemenea, o largă întrebuinţare.

Cât priveşte încrengăturile *Glossei* cu *Luceafărul*, acestea sunt de filiaţie şi de motive, precum se şi poate observa, iar nu de cronologie — infiltraţiile sau altoiurile lor reciproce dovedind, în fond, că ne aflăm în faţa a două varietăţi cu fizionomie distinctă — *Glossă* cum conchide Perpessicius, nefiind nici „trunchiul", dar nici „rămurica" Luceafărului. (...)

---

[1] Cuvânt provenit din latinescul *glossa* (în lb.franceză, *glosser* — a explica un cuvânt sau un pasaj obscur dintr-un text). Aici: *denumirea unei forme fixe de poezie*, în care fiecare strofă, începând cu cea de-a doua, comentează câte un vers din prima strofă — versul comentat repetându-se la sfârşitul strofei respective. Ultima strofă reia versurile din prima strofă în ordine inversă.

Scanned with OKEN Scanner

Glossă realizează tipul poemului complet simetric, alcătuit din zece strofe de câte opt versuri, dintre care *o strofă-temă* la început şi *o strofă-recapitulativă* la sfârşit, aceasta reluând versurile din prima strofă în ordine inversă. Celelalte opt strofe dezvoltă, la rându-le, fiecare vers din prima strofă, în ordine cronologică, sfârşind cu versul respectiv în chip de concluzie.

Tema poemului adoptă, în fond, protestul filozofic al omului superior, respectiv al poetului, decepţionat până în adâncurile fiinţei lui şi înăbuşit de o lume meschină, în care nu se poate integra şi pe care n-o poate admite. În versuri cu valoare de sentinţe, de aforisme, *strofa-temă*, ca, de altfel, întreaga poezie, constituie o avertizare la nevoia de imunizare a conştiinţei împotriva oricăror iluzii sau amăgiri posibile. Tendinţa de obiectivare sau detaşare de propria suferinţă — în aparenţă, perfectă — a Poetului, prin folosirea acelui *tu* impersonal, implică o generalizare a concluziilor sale etice şi de cunoaştere şi menţine trează luciditatea omului în faţa strâmbului mecanism al lumii:

„Vremea trece, vremea vine,
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece".

Indiferenţa şi abstragerea de la orice efort spre mai bine într-o asemenea lume rău alcătuită — eforturile fiind sortite zădărniciei — sunt la Eminescu produsul sensibilităţii lui profund ultragiate de mizeriile şi suferinţele lumii, chinuite de neputinţa de a le afla vreo rezolvare. (...)

Strofele următoare demonstrează limpede că Eminescu utilizează ideea lui Schopenhauer nu în sensul filozofic al absurdităţii oricărei acţiuni salvatoare, ci în măsura în care aceasta serveşte scopului polemic şi acuzator, pentru a denunţa şi condamna nedreptăţile şi nefericirile la care se află supusă viaţa omului superior într-o lume superficială şi meschină. Decepţia Poetului apare aici evidentă. Dar, încercând cu discreţie detaşarea de suferinţele proprii, ieşirea din propriile-i dezamăgiri, Poetul se înalţă într-un plan impersonal, ca şi în alte creaţii ale sale din această perioadă a maturităţii, concretizând poetic, în spirit critic, drama creatorului de geniu într-o lume rău alcătuită. (...)

Dacă imaginea valului trecător („Ce e val, ca valul trece") ar fi o reminiscenţă din Tasso şi dacă motivul spectacolului vieţii, care constituie tema principală a poemului, se întâlneşte în toată filozofia greacă antică — aceasta dovedind că ideile pe care se axează procesul genetic al poemului sunt vechi de când lumea, ca şi suferinţele oamenilor — în schimb, parafrazarea şi actualizarea acestor idei şi cristalizarea lor artistică sunt profund eminesciene. (...)

Scanned with OKEN Scanner

Idee a Antichităţii, a stoicilor greci şi latini, ca şi a filozofilor chinezi şi indieni, reluată apoi de marii exponenţi ai Renaşterii, de Shakespeare sau Calderon, lumea închipuită ca un spectacol de teatru, pe scena căruia se înghesuie şi se lovesc între ei oamenii, împinşi de interese meschine, egoiste, de iluzii şi amăgiri deşarte, este o idee pe care Eminescu o recepţionează, o asimilează şi-i dă apoi o strălucită expresie originală în *Glossă*:

„Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul şi pe patru,
Totuşi tu ghici-vei chipu-i,
Şi de plânge, de se ceartă,
Tu în colţ petreci în tine
Şi-nţelegi din a lor artă
Ce e rău şi ce e bine.“

Astfel, numai dispreţuind faptele mărunte ale comedianţilor, ale impostorilor vieţii şi rămânând deoparte, ca un simplu privitor la jocul celor de pe marea scenă a lumii, înţeleptul, omul deplinei superiorităţi spirituale — în fapt, Poetul însuşi — va izbuti să se cruţe de dureri absurde şi deşarte iluzii. Numai printr-o asemenea abstragere din scurgerea fără oprire a iluziei universale geniul va rămâne o esenţă identică sieşi, fixată în destinul şi locul pe care îl ocupă, impasibil, asemenea nemuritorului Hyperion din finalul *Luceafărului*, care-şi pecetluieşte nevoit însingurarea-i veşnică.

Ultima strofă — cea *recapitulativă* — reia versurile din strofa întâi — *strofa-temă* — în ordine inversă, abhoră resentimentele şi răsună de aceeaşi adâncă amărăciune a Poetului, de tristeţea întunecată a gândului care iscodeşte strâmba alcătuire a lumii şi curgerea fără de oprire a iluziei universale:

„Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera şi nu ai teamă;
Te întreabă şi socoate
Ce e rău şi ce e bine;
Toate-s vechi şi nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.“

Creaţie genială, celebră pentru aforistica şi sugestiile ei, *Glossă* este, în acelaşi timp, unică în lirica lui Eminescu prin construcţia ei geometrică, pe care o demonstrează succesiv fiecare strofă, din cele zece câte cuprinde, ca un fel de enunţ de teoremă, de la *strofa-temă* până la *strofa-recapitulativă*.

Structura strofelor, cu revenirile şi insistenţele caracteristice acestei forme fixe, ca şi puritatea exemplară a expresiei dău poeziei o rezonanţă neobişnuită, care manifestă şi o seducţie deosebită prin calmul şi adâncimea ei. Forma

Scanned with OKEN Scanner

poeziei, înnoită mereu, capătă astfel o strălucire unică în laboratorul Poetului, care migăleşte ani în şir la desăvârşirea ei, ca şi în cazul celorlalte mari creaţii ale sale.

Alcătuită dintr-o serie de maxime filosofice, *Glossă* se încorporează în verseturi cadenţate, introduse într-un sistem de parafraze concentrice, figurând ordinea fatală a unei lumi strâmb alcătuite. Limba simplă, curăţită de culori, aduce aici ceva din mişcarea stilistică a vechilor texte religioase.

Romantică, în aspectele ei dominante, *Glossa* lui Eminescu păstrează în structura ei poetică şi evidente legături cu clasicismul. (...)

Figurând ordinea ciclică a lumii, pe fondul trecerii ireversibile a timpului, şi sugerând sentimentul zădărniciilor omeneşti, *Glossă* manifestă în forma ei artistică o perfecţiune statuară, rece, îndelung şi migălos cizelată. Eminescu face aici dovada unei depline siguranţe şi a unui mare rafinament în folosirea imaginilor — pe cât de simple pe-atât de încărcate de sensuri — şi a versurilor scurte, de o superbă limpezime. În şlefuirea migăloasă a formei, apare izbitoare preocuparea continuă a Poetului pentru exprimarea cât mai exactă şi mai sugestivă a gândirii sale poetice şi filosofice.

Denunţarea injustiţiei lumii în care trăieşte se çontopeşte cu apelul la luciditate şi la refuzul oricărei complicităţi cu o asemenea întocmire socială, pe care Poetul o judecă cu întunecată tristeţe. Caracterul critic şi polemic al expresiilor lui aforistice este evident şi pronunţat. Imaginea lumii, concepută ca o imensă scenă de teatru, unde oamenii îşi joacă fiecare rolul lor de comedie, dramă sau tragedie, ca şi imaginea valului călător, sugerând ritmicitatea deşartelor iluzii de care oamenii se lasă târâţi în setea lor de viaţă şi-n mărginirea lor dureroasă, apoi cea a cântecului de sirenă prin care lumea îşi întinde mrejele, momindu-i pe cei naivi şi simpli şi determinându-i să-şi prindă braţele într-un joc de soartă implacabil şi fatal, constituie un exemplu extraordinar de simplitate şi adâncime în expresie. Cum remarca Tudor Vianu — este vorba acum de acea perioadă a *scuturării podoabelor* stilistice în creaţia Poetului.

Epitetele sunt puţine în *Glossă*, dar cele existente au un vădit caracter de generalizare filozofică, de expresie înaltă şi pură — de pildă: *zgomote deşarte, recea cumpăn-a gândirii, lumea-i veselă şi tristă, masca fericirii* etc. Se remarcă, de asemenea, aici, frecvenţa verbelor la prezentul etern: „Vreme trece, vreme vine", „Tu te-ntreabă şi socoate", „Ce e val, ca valul trece" etc.

În ceea ce priveşte vocabularul, *Glossă* se distinge prin folosirea unui număr redus de cuvinte, luate din vorbirea curentă, dar cu ajutorul cărora, printr-o magistrală imprimare de sensuri, Eminescu izbuteşte o realizare poetică uimitoare, cu profunde semnificaţii filosofice.

Structura strofelor, măsura de opt silabe a versurilor şi ritmul lor trohaic, adăugate lexicului şi limbii de o excepţională concizie clasică, întregesc perfecţiunea literară a *Glossei*.

Scanned with OKEN Scanner

Creaţie de culme din anii maturităţii artistice a lui Eminescu, izvorîtă din aceeaşi dramă a creatorului de geniu, aflat în veşnică ciocnire cu lumea convenţională şi sterilă a vremii lui, *Glossă* foloseşte, în fond, ca modalitate artistică esenţială, tot o antiteză, ca şi *Luceafărul*. Acolo antiteza opune nemărginirii şi geniului mediocritatea, iar aici, frămîntării zadarnice, repetarea măştilor, „actorilor" lumii şi a piesei. Replica, oricât de meschină şi trivializată, pe care o opune aici lumea, *aşa cum este*, Nemărginirii, nu răpeşte universului poetic eminescian nimic din farmecul lui maiestuos.

Reprodus după Fănică N. Gheorghe,
Mihai Eminescu, Analize şi sinteze,
Editura Didactică şi Pedagogică,
R.A., Bucureşti, 1993

Sărmanul Dionis

Fără a insista asupra impresiei de extravaganţă pe care ar fi produs-o nuvela asupra *Junimii*, după mărturia lui G.Panu, absent însă din procesul verbal al şedinţei de lectură din 1 septembrie 1872, impresie altfel firească dacă ne gândim la caracterul de pionierat al operei eminesciene, ceea ce se poate reţine din însemnările memorialistului este caracterizarea lui, conţinând cel puţin o obiecţie fundamentală: „Necontestat că *Sărmanul Dionis* are o concepţiune puternică şi că este ieşită dintr-un cap numai ca acela al lui Eminescu, dar e numai concepţiune. Ca nuvelă, ca descriere adică, ca intrare în detalii, ca punere în relief de caractere, ca viaţă trăitoare, ea este slabă de tot". H. Sanielevici a replicat la acestea că „Panu aplică nuvelei *Sărmanul Dionis* un criteriu de judecată realist". Dar memorialistul *Junimii* merge chiar mai departe şi contestă valoarea prozei lui Eminescu şi din punctul de vedere al modalităţilor artei fantastice, căci iată ce scrie el în continuarea pasajului de mai sus: „Se vede de departe că Eminescu nu mistuise bine ceea ce citise şi că nu izbutise să dea *Sărmanului Dionis* măcar caracterul unei nuvele fantaştice..."

Primul lucru care trebuie aşadar demonstrat, dacă fireşte textul o permite, este valoarea de artă a acestei opere eminesciene, operaţie cu atât mai necesară cu cât analizele se învârtesc de obicei în jurul implicaţiilor filozofice, studiindu-le în sine şi prin raportare la sursele kantiene şi schopenhaueriene şi nu, aşa cum totuşi e mai normal, ca epifenomene ale ficţiunii literare. Fie în poezie, fie în

Scanned with OKEN Scanner

proză, meditaţia filozofică nu poate constitui un scop în sine, ea trebuie să servească puterii de viaţă şi de sensibilitate a operei, altfel, oricât de interesantă ar fi, dăunează condiţiei estetice. Nu e greu de observat de altfel că în *Sărmanul Dionis*, ca şi în poemele lui Eminescu, meditaţia nu e una propriu-zis filozofică, neavând nici precizia, nici stringenţa logică necesară, ci mai curând o reverie specific romantică în marginea unor idei generale. Ceea ce, cu alte cuvinte, interesează spiritul liric al poetului nu este valoarea de adevăr a reflecţiilor sale, ci farmecul de inedit al perspectivelor adesea imaginare, ipotetice pe care aceste reflecţii le presupun. În *Sărmanul Dionis*, la o asemenea funcţie strict estetică se adaugă şi aceea de caracterizare a personajului central şi, imediat mai apoi, de declanşare a mişcării epice şi a conflictului interior.

Iată, de pildă, începutul nuvelei. Întorcându-se spre casă, Dionis meditează asupra teoriei lui Kant despre subiectivitatea spaţiului şi timpului ca forme ale intuiţiei noastre şi face în consecinţă speculaţii în legătură cu relativitatea dimensiunilor lor. Elementul important al acestor pagini introductive nu e însă reprezentat de ideile ca atare, ci de fantezia ce se naşte din ele. Nu urmărim la lectură în primul rând ideaţia lui Dionis, ci ipotezele fantastice la care ajunge. Caracterul fantastic al ipotezelor nu vrea să spună că ele sunt lipsite de orice logică, ci doar că presupun împrejurări care trec dincolo de limitele experienţei şi ale realităţii constatate şi constatabile prin mijloace pozitive. Implicaţiile relativităţii spaţiului şi timpului au reţinut nu o dată atenţia unor scriitori sau gânditori şi nu e lipsit de interes să semnalăm aici un text în care meditaţia apare nu numai în spiritul lui Eminescu, dar chiar şi într-o formă foarte apropiată de a lui. În *Grădina lui Epicur*, Anatole France, prefigurat şi el de Renan din *Omul şi universul*, scrie la un moment dat: „E tot aşa de posibil ca milioanele astea de sori, adăugate la alte miliarde ascunse ochilor noştri, să nu formeze laolaltă decât o globulă de sânge sau de limfă în corpul unui animal sau al unei insecte imperceptibile faţă de-o lume care depăşeşte orice concepţie omenească despre mărime şi care n-ar fi ea însăşi, totuşi, comparativ cu cine ştie ce altă lume, decât un grăunte de nisip. Tot astfel nu e deloc absurd să ne închipuim că veacuri întregi de cugetare şi de inteligenţă trăiesc şi mor sub ochii noştri într-o clipă pe un atom. În ele însele lucrurile nu sunt nici mari, nici mici şi când afirmăm, de pildă, că universul este atom, concepţia asta e strict omenească. Dacă lumea întreagă ar fi redusă dintr-o dată la dimensiunile unei alune, proporţiile dintre lucruri rămânând aceleaşi, prin nimic n-am putea să ne dăm seama că s-a schimbat ceva în univers. Steaua polară închisă o dată cu noi în coaja de alună ne-ar trimite ca şi în trecut în cincizeci de ani lumina ei. Şi Pământul, mai neînsemnat decât un atom, ar fi stropit totuşi de aceeaşi cantitate de lacrimi şi de sânge care-l scaldă şi astăzi".

Analogia cu pasajul introductiv din *Sărmanul Dionis* e mai mult decât evidentă şi se impune studiului comparat al paralelismelor literare. Am indicat-o

Scanned with OKEN Scanner

aici însă pentru altceva, şi anume pentru a sublinia răspândirea unui motiv al meditaţiei cosmice care implică netăgăduit o stare de reverie romantică, adică o contemplaţie a universului *sub specie absoluti*[1], căci numai aşa relativitatea iese mai bine la iveală. Aspirând spre o cuprindere integrală a lumii, fie măcar cu înţelegerea, omul romantic se izbeşte la tot pasul de obstacole de netrecut, a căror constrângere tinde totuşi să o depăşească prin imaginaţie. De aici reveria sau, cum ar zice Eminescu însuşi, visătoria.

Un astfel de personaj care se satisface prin vis este şi Dionis, numai că el crede cu încăpăţânare şi exces de subtilitate metafizică în realitatea lui până la a confunda cele două planuri şi, de n-ar fi ironia autorului (*witz*-ul romantic) care priveşte cu detaşare închipuirile eroului său, lucrurile ar rămâne până la sfârşit confuze şi n-am şti poate care e adevărata ipostază a lui Dionis.

Partea introductivă a nuvelei, care ne familiarizează cu lumea gândurilor şi a existenţei cotidiene a personajului principal, continuă prin a ne înfăţişa strada, cafeneaua şi locuinţa lui Dionis, toate la fel de dezgustătoare, apăsate parcă de un blestem al descompunerii, mai evidentă acum sub ploaia care cade. Singurul element feeric al peisajului e Luna, care răsare în cele din urmă dintre norii risipiţi după ploaie. Portretul fizic al lui Dionis şi imaginea camerei sale confirmă atmosfera romantică a întregii evocări. Aproape toate notele caracteristice viziunii romantice se regăsesc aici: Dionis e tânăr, palid, melancolic, orfan şi sărac; povestea însăşi a naşterii lui e neobişnuită, ca şi destinul tragic al părinţilor, morţi înainte de vreme. Casa unde locuieşte e veche şi dărăpănată, ascunsă „în mijlocul unei grădini pustii, unde lobodele şi buruienile crescuse mari în tufe negre-verzi...“ etc., iar camera de la etaj pe care o ocupă Dionis are pereţii „negri de şiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod şi un mucegai verde se prinsese de var...“ etc. etc. Mobilierul simplu, aproape elementar şi stivele câtorva sute de cărţi, cele mai multe vechi ,şi ele, completează peisajul. Acumularea de detalii nu dă varietate şi complexitate obiectelor, căci romanticul e unilateral ca şi clasicul numai că, spre deosebire de acesta, care urmăreşte generalul, tipologicul, canonicul, el vizează excepţionalitatea.

Totul pare prin urmare a-l izola pe Dionos şi, pentru a desăvârşi situaţia, înseşi preocupările lui sunt nepotrivite, căci ele tind să descopere posibilitatea regresiunii în timp şi a anulării distanţelor cosmice. Cu ajutorul unui compendiu de astrologie care dăruieşte puteri magice cui ştie să-l folosească, Dionis încearcă experienţa crucială, nu înainte de a arunca o privire visătoare spre casa vecină, de unde pătrund până la el sunetele diafane ale unei voci feciorelnice: „Şi liniile semnului astrologic se mişcau cumplit ca şerpi de jăratic. Tot mai mare şi mai mare devenea painjinul. «Unde să stăm?» auzi el un glas din centrul de jăratic al

[1] d.p.d.v. al absolutului.

Scanned with OKEN Scanner

cărţii. «Alexandru cel Bun!» putu el şopti cu glasul apăsat, căci bucuria, uimirea îi strângea sufletul şi...încet, încet painjinişul cel roş se lărgi, se diafaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de ajunarea soarelui. El era lungit pe o câmpie cosită..." etc. etc. şi astfel Dionis devine călugărul Dan din Iaşii lui Alexandru cel Bun, adică 500 de ani mai devreme.

În felul acesta, planul real s-a dizolvat în cel imaginar şi asistăm acum la povestea independentă a lui Dan, ucenicul maistrului Ruben, figură tipică de învăţat medieval, un fel de Mephisto, cum s-a observat şi cum se dezvăluie singur într-o scenă ulterioară, jubilând de a-l fi hotărît pe călugăr să se substituie umbrei sale care semnifică prototipul etern, spiritual al tuturor întrupărilor istorice ale individului uman. Apare limpede acum că, deşi „porneşte de la Kant", Eminescu „construieşte în spirit schopenhauerian", cum a demostrat definitiv G.Călinescu, căci timpul şi spaţiul sunt numai forme goale şi subiectivitatea lor nu înseamnă şi libertatea de a dispune de obiectul intuiţiei noastre. Concepţia lui Eminescu este palingenetică şi panteistă în sensul lui Schopenhauer.

Dan iubeşte pe Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn, şi izbutind să-şi înlocuiască umbra şi să intre astfel în posesia eternităţii lui primordiale o ia cu sine prin acelaşi procedeu şi pe tânăra lui iubită şi călătoresc împreună spre Lună în voluptatea unei lungi îmbrăţişări. Astrul nopţii e un Eden cu peisaje feerice pe care Eminescu le descrie cu o insistenţă caracteristică, transformându-le în veritabile poeme în proză dincolo de orice valoare funcţională în structura naraţiunii. Totul ar fi desăvârşit dacă Dan n-ar fi frământat tocmai de taina pe care nu trebuia s-o dezlege: aceea a triunghiului cu ochi de foc dominat de un necunoscut proverb arab. Când călugărul care transformase Pământul într-o mărgea pentru a-l atârna în salba de mărgăritare a iubitei, bucurându-se de forţele limitate de care putea dispune, are cutezanţa de a presupune că s-ar fi identificat cu însuşi Dumnezeu: „Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne..." se produce o fantastică prăbuşire cosmică, iar Dan şi Maria sunt proiectaţi în haos şi Pământul îşi redobândeşte dimensiunile iniţiale. Ca într-un vis, personajul se trezeşte sub forma lui reală, aceea a lui Dionis: „El se scutură oarecum din somn. Soarele se înălţa, ca un glob de aur arzător pe un cer adânc albastru; grădina dedesubtul ferestrei, în care adormise Dionis, era de un verde umed..." etc. Acaparat de propriile lui speculaţii, Dionis se întreabă: „Fusese vis visul lui cel atât de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?", iar când vede printre perdelele albe de la fereastra casei vecine chipul blond al „copilei" care cântase înainte ca el să adoarmă, exclamă: „Maria!" şi se hotărăşte să-i scrie. Când fata apare la fereastră cu scrisoarea, Dionis leşină şi nu se va trezi decât după un delir în care amestecă din nou planurile (luând, de exemplu, pe anticarul Riven drept maistrul Ruben), pentru a constata că întreaga lui situaţie s-a schimbat radical. Se descoperise anume că

Scanned with OKEN Scanner

tânărul sărac şi orfan e beneficiarul unei moşteniri, suficiente pentru a-l determina pe tatăl fetei să-l privească plin de grijă şi de interes. Indiciul fusese tabloul din camera tânărului care reprezenta chiar pe tatăl său şi cu care Dionis dialoga adesea în orele de singurătate.

Trezindu-se, Dionis o descoperă pe fată veghindu-l la marginea patului. Ea se strecurase îmbrăcată băieţeşte după ce, prima, dăduse alarma când tânărul se prăbuşise la fereastră leşinat. Scena de dragoste încheie astfel fericit destinul rătăcitor şi fantastic al lui Dionis pentru a-i deschide perspectiva împlinirii casnice alături de Maria, perspectivă pe care Eminescu o sugerează printr-un scurt epilog.

Nuvela s-ar fi putut termina aici, dar autorul simte nevoia unui postscriptum explicativ prin care încearcă să strecoare din nou îndoiala asupra limitelor dintre realitate şi vis, abia limpezite: „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea", zice el hamletic. „Nu cumva îndărătul culiselor vieţii e un regizor, a cărui existenţă n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranţi, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, încunjură fondalul şi reapar iarăşi?" etc. „Nu sunt aceeaşi actorii, deşi piesele sunt altele?"

Iată deci cum după motivul „viaţa e vis" şi după acela al umbrei, apare acum şi motivul lumii ca teatru, împrejurare ce fixează o dată mai mult caracterul de receptacol de cultură universală al acestei nuvele în care răsună atâtea ecouri şi se întreţes atâtea fire venind din cele mai îndepărtate orizonturi. A le investiga pe fiecare pentru a preciza originalitatea tratamentului la care le supune poetul e desigur foarte necesar, dar *Sărmanul Dionis* trăieşte mai cu seamă prin forţa coerenţei sale artistice interne.

Dincolo de incidentele anecdotice ale naraţiunii, nuvela este mai degrabă un portret în mişcare nu numai cu substanţiale interludii poematice, dar mai presus de toate cu o viziune lirică fundamentală asupra existenţei şi a naturii umane. Nu faptele îl interesează pe Eminescu şi nici autenticitatea evocării vieţii, ci încărcătura lor emoţională, poezia trăirilor interioare şi zborul eliberator al fanteziei. Pentru a realiza portretul lui Dionis, care dă unitatea lăuntrică a întregului text, poetul utilizează toate mijloacele de care dispune: descriere, naraţiune şi compoziţie, neglijând însă limbajul individualizat sau analiza stărilor sufleteşti, care firește nici nu s-ar fi potrivit intenţiilor sale, preponderent poematice. Nu numai în *Sărmanul Dionis*, dar şi în *Geniu pustiu* etc., Eminescu se arată atras în primul rând de problematica personalităţii de excepţie aflată în căutarea echilibrului său interior pe care de obicei îl descoperă în iubire. Mai mult decât experienţe metafizice, trăirile lui Dionis sunt stări de sentiment. Translaţia lui în timp şi spaţiu are în cele din urmă scopul precis de a câştiga un teritoriu ideal al iubirii, un Eden selenar ca aici, o insulă a lui Euthanasius ca în *Cezara*.

Ţinta fiind deci caracterizarea lirică a tipologiei romantice, scheletul

Scanned with OKEN Scanner

descriptiv şi epic al nuvelei rămâne secundar şi nimeni nu va face negreşit din Eminescu un prozator. Căci de bună seamă şi proza fantastică are legile ei şi dacă imaginaţia poate modifica în orice chip datele realităţii, accentul trebuie să cadă mereu pe interesul relatării epice, cu atât mai captivantă, cu cât mai inimaginabilă. Nu ipostazele fantastice care decurg dintr-o ipoteză metafizică par să fie încununarea artei lui Eminescu în *Sărmanul Dionis*. Imaginea feerică a cosmosului apare nu o dată şi în poezia lui şi atmosfera de acolo nu se schimbă în esenţă nici aici. Elementul revelator iese numai din tiparele acestei tipologii omeneşti pe care ne-o propune Dionis şi care corespunde negreşit tipologiei romantice universale, cum opera întreagă a poetului e reprezentativă pentru orientarea marelui curent european. Dar cadrele ei generale sunt umplute aici cu o substanţă de viaţă şi de spiritualitate care e tipic eminesciană şi a cărei însuşire de căpetenie pare să fie împletirea farmecului contemplativ cu vibraţia dureroasă a unei melancolii împăcate cu sine şi izvorînd din înţelepciunea păstorului mioritic. Erosul mai ales constituie acest loc geometric al valorilor contradictorii care se regăsesc aici în unitatea lor dialectică în aşa măsură încât se confundă unele cu altele. Dionis e un demon, precum Maria e un înger şi contopirea lor prin iubire năzuieşte a reface o unitate originară care pe un plan mai înalt e logosul însuşi. Aşa cum observa cu acuitate Pompiliu Constantinescu, în nuvela lui Eminescu, „Eros şi demon vor să se identifice şi cu Demiurgul. Voinţa de a se socoti el însuşi Dumnezeu, de a deţine taina timpului, spaţiului şi cauzalităţii, este suprema treaptă a problemei personalităţii eminesciene". „Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, scrie mai departe criticul, iar singura lui condiţie de a se identifica absolutului ţine de Eros, de principiul prin care Demiurgul s-a relevat sieşi, creând universul din fecundarea haosului, care este mama, el fiind tatăl, iar lumea — o întrupare a acelui dor nemărginit (*Scrisoarea I*)".

Încât se înţelege că erosul acesta amestecat cu voluptate dar şi cu nostalgie insatisfăcută este celula germinativă a aspiraţiilor eminesciene. Setea de absolut, atât de caracteristică omului romantic, nu se poate satisface decât prin iubire, adică prin identificare a spiritului cu propria lui geneză. Erosul devine astfel un simbol universal al creaţiei şi treapta superioară a năzuinţelor poetului se dezvăluie a fi genialitatea ca ipostază a puterii demiurgice.

Prăbuşirea lui Dionis este lecţia amară a neputinţei identificării supreme. „Ruperea visului şi recăderea în timp şi spaţiu, ca şi refacerea identităţii cosmice, în treptele ei prestabilite, are sensul unei veritabile cenzuri transcendente (...) din partea misterului, a Marelui Anonim", scrie Pompiliu Constantinescu.

Regăsim aşadar în *Sărmanul Dionis* problematica esenţială a întregii opere eminesciene, nuanţată însă în tiparele nuvelei fantastice, de unde nu rezultă numaidecât şi asumarea condiţiilor viziunii epice. Spirit funciarmente liric, poetul însufleţeşte cadrele naraţiunii printr-o vibraţie profund interioară, imprimând

Scanned with OKEN Scanner

formei literare pecetea propriei sale personalităţi. Convergenţa mijloacelor epicofantastice precum şi a pretextelor filozofice de care uzează autorul atinge cele mai înalte valori în construcţia tipologiei demonice a lui Dionis şi în evocarea atmosferei romantice care acompaniază, subliniindu-le, aspiraţiile absolutiste ale personajului, nu atât central cât unic. Căci încă o dată, nuvela lui Eminescu este expresia personalităţii lui lirice şi trebuie judecată după normele interioare ale poemului şi nu după scheletul său epic. A confunda între ele esenţele a două viziuni artistice, cea lirică şi cea epică, din prejudecata conformării la norme exterioare, înseamnă a săvârşi una din erorile cele mai grave.

Bineînţeles că esenţa poemului nu există în afara expresiei sale, dar în *Sărmanul Dionis* expresia rămâne de asemenea fundamental lirică, tiparele epice nefăcând altceva decât să asigure cadrul ei de manifestare. Nuvela lui Eminescu nu reprezintă prin urmare o experienţă interioară nouă, nici o schimbare autentică de instrumentaţie literară, ci o variaţie pe tema unică a întregii lui opere. Ca orice mare personalitate (vezi de ex.şi Arghezi, Iorga sau Călinescu), părintele lui Dionis rămâne creatorul unei singure formule, în incapacitate de a se depăşi, intenţie de altfel nicăieri afirmată pentru că este inutilă. Geniile n-au cum se depăşi, ele sunt plenitudini.

Reprodus după vol.G.G.Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Romantismul creaţiei

Cu Eminescu apare în literatura europeană ultimul mare poet romantic, păstrând în existenţa şi opera sa conturul caracteristic al dramei artiştilor romantici. Năzuind necontenit spre un plan de viaţă superior etic şi artistic, căutând cu patos adevărul şi refuzând consecvent compromisul, Eminescu s-a aflat în permanent conflict cu lumea vremii sale din pricina neconformismului, a sincerităţii în faptele de viaţă, şi a înălţimii de gândire, dublată de o sete de cunoaştere absolută.

Tinereţea lui, alimentată de amintirile de la '48 ale profesorului celui mai

Scanned with OKEN Scanner

drag, Aron Pumnul, este aceea a unui fost paşoptist înflăcărat, trăind cu intensitate unele momente de dinamică socială remarcabilă pe plan european, Risorgimento-ul italian în jurul anilor '60, apoi, Comuna din Paris, în timpul studenţiei vieneze. Pasiunea aceasta — răzvrătită, de *Sturm und Drang* — umple toată creaţia de tinereţe a poetului, de la *Horia* şi *Andrei Mureşan, la Junii corupţi, Înger şi demon, Împărat şi proletar*, şi culminează cu romanul revoluţiei de la '48 în Transilvania, *Geniu pustiu*. Acum este pentru Eminescu vremea cultului lui Heliade şi al paşoptiştilor în general, aşa cum reiese din *Epigonii* şi din atâtea alte mărturii, şi tot acum se situează şi marea lui simpatie pentru ardeleni (de cele mai multe ori latinişti), ca şi colaborarea lui la revistele şi ziarele ardelene (*Familia, Federaţia, Albina*). Aceeaşi primă fază din gândirea şi creaţia eminesciană este una de interes preponderent faţă de ideile şi cultura acelor popoare romanice care continuau atunci lupta pentru libertate. Franţa şi Italia, aşa cum arată şi Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*, erau urmărite cu mare atenţie de tânărul care vedea atunci în Victor Hugo pe „bardul libertăţii" şi care recepta sursele romanice prin romanticii francezi preluaţi de maeştrii români ai lui Eminescu, Alecsandri, Heliade, Bolintineanu. Această fază de formare pro-latinistă, pro-ardeleană, pro-paşoptistă se exprimă, de altfel, şi în *Epigonii*, ripostă la *O cercetare critică* şi, mai ales, la *Observări polemice*, ale lui Titu Maiorescu. Dar înfrângerea succesivă a revoluţiilor îl duce, treptat, spre ideea imposibilităţii intervenţiei în viaţa socială şi morală, unde crede tot mai puternic că stăpânesc răul şi egoismul atotputernic. Desigur, se adaugă la acestea şi greaua povară a dezamăgirilor personale foarte de timpuriu începute, a umilinţelor, a prăbuşirilor tuturor idealurilor, exprimate cu atâta durere în viitoarele *Scrisori*. Întâlnirea cu Schopenhauer, cu filozofia lui, exprimând un moment de oboseală şi decepţie (şi care nu întâmplător prinsese chiar în Germania abia după 1851), a fost, în aceste împrejurări, hotărîtoare pentru Eminescu. Decepţionismul eminescian apare şi se accentuează sub înrâurirea conjugată a acestor împrejurări care determină în poet o nouă orientare, abandonarea „mitului cultural" care-l întorsese spre Europa, romanitate, progres, revoluţie şi optarea pentru „mitul arhaic", dacism şi medievalism ca vârste de aur, pentru o atitudine conservatoare. De aici, din coexistenţa acestor două atitudini, se naşte una dintre contradicţiile fundamentale ale personalităţii şi ale operei eminesciene, pendularea lui între paşoptism şi conservatorism.

Trecerea aceasta de la răzvrătirea titanică la conservatorism sau la metafizică se întâlneşte în romantismul european mai cu seamă la prima generaţie de romantici englezi. Mai puţin la Wordsworth, atitudinea e foarte evidentă la Coleridge şi Southey, care de la „pantisocraţie" şi de la admiraţia nestăvilită faţă de Revoluţia franceză din 1789, de la *Căderea Bastiliei* şi *Watt Tyler*, respectiv, au trecut la filozofia romantică idealistă germană şi la reacţionarism în politică.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce îl deosebeşte pe Eminescu însă de romanticii englezi este permanenţa a ceea ce am numi „pasiunea" demofilă chiar după dispariţia „pasiunii" revoluţionare. Ataşamentul său faţă de popor, dragostea pentru „neamul nevoii", pentru ţăran şi clasele „pozitive", pe care le vede tot mai oprimate de creşterea capitalismului, durează cât toată viaţa lui, făcând, de altfel, substanţa continuă a articolelor politice publicate din 1877 în *Timpul*.

Evoluţia ideologică, dar mai ales aceea a operei, a modalităţii creatoare eminesciene se mai poate alătura, în linii generale, şi de aceea a lui Schiller şi Goethe, a căror influenţă a şi suferit-o în mare măsură. Ca şi aceste două mari modele ale sale, poetul român a trecut mai întâi printr-o fază de *Sturm und Drang*, de titanism cu eroi de dimensiuni uriaşe, cu forţe în stare să răstoarne lumea, dar în cele din urmă învinşi. Cu atmosferă sumbră, cu violenţe verbale ca în romantica tenebroasă a lui Heliade ori Hasdeu, opera tinereţii lui Eminescu se desfăşoară la o temperatură creatoare toridă (simţită mai ales în tensiunea de nevroză din *Geniu pustiu*), cu cascade de comparaţii şi abundenţă de epitete, cu o acuzată tendinţă spre hiperbolă, ca în *Junii corupţi* ori *Amorul unei marmure*.

În mare, etapa care urmează este împărţită între romantism şi neoclasic. Puternic înrâurit de folclorul românesc şi de romantismul german pe care l-a cunoscut foarte bine, Eminescu îşi limpezeşte retina poetică, şi dă o mare transparenţă substanţei sensibilităţii sale, în vreme ce expresia capătă inflexiuni din ce în ce mai muzicale. O natură edenică, nu alta decât cea românească magic transfigurată după modelele folclorului, intră în universul său, îmbogăţindu-l cu rare prospeţimi ale unor planuri spre care năzuieşte necontenit. De asemenea folclorul, care lipsise în prima fază a operei, apare acum în ipostaze nenumărate şi va rămâne, până la sfârşit, model al perfecţiunii şi garanţie a contactului cu izvoarele perene ale geniului popular.

De la *Sărmanul Dionis* la *Luceafărul* apare apoi problematica filosofică a condiţiei umane şi a condiţiei geniului, în special, implicată în interpretarea romantică a unor mituri (Lucifer, Hyperion), în care soluţia e dată de consolarea prin cunoaştere absolută, ce în tinereţe e însoţită de iubire, iar spre sfârşit se dispensează, cu câtă suferinţă însă, de ea. Pe măsură ce înaintează spre maturitate, Eminescu e tot mai stăpânit de ideea perfecţiunii clasice, exprimată nu numai în articole — dar chiar în poezie. „Ochiul lumii cei antice" însemna pentru el desăvârşirea şi nu fără semnificaţii de idei se arată traducerile destul de numeroase realizate din Horaţiu şi alţii. De altfel, Homer a fost totdeauna pentru poetul român (ca şi Kalidasa şi Shakespeare) unul dintre idealurile de atins, unul dintre aceia pe care i-a pus mai presus de oricine.

Ultimele lui opere exprimă într-adevăr năzuinţa, spre clasicitate, atât prin încercarea de obiectivare a suferinţelor condiţiei personale, prin temperarea violenţelor romantice, care se realizează deopotrivă sub înrâurirea modelelor clasice şi sub aceea a folclorului, considerat de Eminescu drept un izvor clasic

Scanned with OKEN Scanner

prin excelenţă. *Odă* (*în metru antic*) ni se pare a fi cel mai caracteristic exemplu de îmbinare a unui motiv romantic cu o tratare evident clasicizantă. Singur între cer şi pământ, eroul înfăşurat în byroniana mantie îşi cadenţează durerea în strict măsuratele versuri ale strofei safice şi foloseşte comparaţii cu personagii din mitologia greacă. De asemenea, forma sentenţioasă, aforistică a fiecărui vers din *Glossa*, ca şi folosirea persoanei a doua în exprimarea culmilor suferinţei înfăţişează o stranie îmbinare de atitudini şi modalităţi de creaţie, ducând la un efect estetic rar. La fel, între romantic şi neoclasic, se aşază şi *Luceafărul*.

Opera eminesciană se situează, în ansamblul ei, printre cele mai tipice ale romantrismului european. Ea s-a născut dintr-o atitudine caracteristică pentru romantism, dintr-o dimensiune a acestui spirit: năzuinţa absolută către stăpânirea demiurgică a lumii. De aici impulsul spre răsturnarea şi refacerea lumii, în tinereţea sa titanică ori demonică, apoi în plină maturitate, spre stăpânirea lumii prin cunoaşterea filosofică, prin cunoaşterea absolută.

Dorind să refacă lumea, ca toţi romanticii, pe alte temelii decât acelea ale unor gândiri şi fantezii filistine convenţionale, el a conceput modele de viaţă inegalabile în frumuseţe şi puritate, în spaţii şi timpi în care oamenii să-şi regăsească fericirea pierdută pe care „mitele albastre“ o mai păstrau doar în amintire.

Ajutat de un geniu dintre cele mai fecunde şi de o întinsă cultură, Eminescu şi-a constituit o viziune despre lume profund originală, care-l reuneşte cu creatorii romantici, singularizându-l în acelaşi timp în rândurile lor. Răsturnând legile obiective ale lumii pe dimensiuni cosmice, el s-a adresat folclorului şi miturilor străvechi şi a edificat un univers propriu care trăieşte în fiecare fragment al operei sale, antumă ori postumă.

De la cosmogonie la apocalipsă, de la începuturile lumii la sfârşitul ei, poetul a urmărit numeroase ipostaze ale vieţii în mai toate elementele. Cerul şi marea, ca sorginţi fundamentale ale vieţii au fost cel mai statornic exploatate. Astrele i-au fost la îndemână în îndrăzneţele zboruri cosmice pe care le-a întreprins mai adânc înspre străfundurile creaţiei, fiindcă a explorat, cu „închipuire urieşească“, spaţiile intersiderale, a măsurat distanţele einsteinian, în ani-lumină (*La steaua*), s-a cufundat cu Hyperion în galaxii şi a ajuns în preajma centrului activ al Universului, însetat, cum era, de absolut (*Sărmanul Dionis, Scrisoarea I, Luceafărul*). Cu Magul călător în stele sau cu Dan a poposit pe aştri. Eminescu n-a fost fascinat, ca toţi romanticii, numai de nocturna, strania lucire a Lunii, ci el a dorit să elibereze, pe această planetă neexplorată încă, forţele demiurgice ale geniului. Şi *Sărmanul Dionis*, ca nuvelă fantastică, înseamnă în romantismul european o nouă tratare a mitului luciferic, cu căutări şi rezolvări specifice geniului eminescian. Poetul a edificat lumi noi în Lună, încercând să compenseze neperfecţiunea aceleia singure cunoscute până atunci în care trăia, prin sporirea numărului sorilor şi luceferilor din Univers, prin

Scanned with OKEN Scanner

refacerea unei naturi luxuriante, paradisiace, în care genialul mag se refugia împreună doar cu iubita lui.

Împins de aceeaşi sete de perfecţiune, a împărţit lumea în două: într-o zonă a făpturilor eterne, cu care-l familiarizase o filosofie neoplatonică ori gnostică sau poate miturile şi tradiţiile cărţilor populare atât de bine cunoscute de el, şi într-alta a bieţilor muritori, a fiinţelor cu tristeţi trecătoare, a acelora care doar au „stele cu noroc şi prigoniri de soarte". A năzuit cu putere către cea dintâi în vremea temerarei lui tinereţi, cercetând cauzele prime, încercând să le smulgă tainele, realizând uriaşe sinteze pe temelii de istorie şi spiritualitate românească (pornind de la filosofia dacică, presupusă a se înrudi cu cea indică, şi până la neoplatonism şi gnoză, cum spuneam mai sus). S-a mărturisit înfrânt în vremea maturităţii, când a suferit, ca toţi cei din „cercul strâmt", dar s-a consolat cu cunoaşterea filosofică.

Ca oricare mare poet, pe urmele lui Shakespeare în speţă, a făcut un mare loc timpului în opera lui. Pe măsura celor două lumi, el a lăsat să curgă două timpuri: un timp cosmic, corelat cu creaţia continuă, şi unul pe măsura muritorilor. Trecerea macrotimpului nu afectează viaţa cea mare, a celor veşnici, aflaţi într-un plan din care lipsesc vicisitudinile. Dar pentru ceea ce este muritor, timpul înseamnă sursa cea dintâi a dramei. Şi pe măsură ce înaintează în vârstă, Eminescu acordă tot mai mare loc meditaţiei asupra timpului, care capătă un timbru cu totul spcific în romantismul european. Nu e vorba numai de un adânc sentiment al ireversibilului, ca în *Trecut-au anii*. Distanţa enormă între copilărie şi vremea pierderii copilăriei, măsurată în timp, e copleşitoare pentru eroul liric, care îl simte şi aici, ca pretutindeni în poezia maturităţii, ca pe o stihie sumbră. Timpul face să dispară în el şi fiorul tainei mari cosmice, resimţit de obicei în amurg. Un profund sentiment de încremenire, de izolare, de întunecare te cuprinde la lectura acestor versuri dintre care cel puţin trei sunt geniale.

Şi mereu izolarea, însingurarea, la care contribuie deopotrivă curgerea timpului şi pierderea dragostei, răsună cu tristeţe în *Din valurile vremii*, unde cei care s-au iubit se pierd ca nişte rătăcite monade, fără comunicare, în talazurile uriaşe, necruţătoare ale aceluiaşi timp, resimţit pretutindeni cu o acuitate sfâşietoare. Dar uneori o încercare de ieşire din timp, ca de pildă aceea din *Pe lângă plopii fără soţ*, prin conştiinţa perenităţii geniului, sugerează existenţa şi a unei alte dimensiuni care este veşnicia şi cu care, confruntată, existenţa în timp apare mai dureroasă şi mai iluzorie.

De altfel, atitudinea lui Eminescu faţă de timp, filosofic vorbind, este deosebită după cum o urmărim în vremea primei tinereţi ori a maturităţii dezamăgite. Înverşunat împotriva timpului ca toţi romanticii care au folosit practicile şi perspectivele cele mai variate pentru a-l înfrânge (de la rădăcina de mătrăgună la metempsihoză), el a vrut, ca şi romanticii germani, ca Hoffmann ori Novalis, să-l desfiinţeze în efectele lui nefaste asupra omului. Astfel a utilizat

Scanned with OKEN Scanner

şi el practicile magice (frecvenţa magului în opera lui Eminescu fiind încă o dovadă a aspiraţiilor sale demiurgice, ca în *Sărmanul Dionis, Povestea magului călător în stele, Strigoii*), ca şi ideea antică a metempsihozei, care-i îngăduia plimbarea nestingherită pe dimensiunile timpului, astfel învins (*Avatarii faraonului Tlà, Sărmanul Dionis*).

Pe de altă parte, mai târziu, când îndrăznelile de tânăr demiurg au încetat, el a încercat să nege timpul, arătând în poezia lui că dimensiunile trecutului şi viitorului sunt doar iluzorii şi că toată existenţa se petrece într-un prezent continuu (*Cu mâne zilele-ţi adaogi*). Filosofia budistă, cea neoplatonică, apoi Kant, filosofia romantică germană de la Fichte şi Schelling la Schopenhauer, i-au dat pe rând satisfacţia urmăririi unor construcţii dificile şi savante pe care el le-a exprimat în versuri, într-o sinteză de gândire personală, grea de sensuri şi idei. În aşa măsură este Eminescu în primul rând un poet gânditor, un poet de idei, încât nici ipostaza folclorică a liricii sale, nici cea erotică (totuşi atât de prepoderentă în cadrul general al operei), nu sunt lipsite de pecetea gândirii, a semnificaţiei filosofice.

Folclorul a fost zona întâlnirii permanente dintre poet şi poporul său şi în care Eminescu s-a mişcat, fără întrerupere, din anii adolescenţei până în pragul sfârşitului (vezi articolul din *Fântâna Blanduziei*). Şi romantismul englez şi cel german au folosit din plin folclorul în poezie şi proză, cu intenţia reînvierii unui ev mediu demult dispărut sau pentru pitoresc şi reîmprospătarea surselor lirice destul de secătuite de lunga dezvoltare a clasicismului în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Herder mai ales a fost cel dintâi care a exaltat valoarea folclorică pentru alcătuirea unei literaturi cu puternic specific naţional şi, de altfel, el l-a convins pe Goethe de necesitatea legăturii între poetul naţional şi literatura naţională.

Eminescu a descoperit folclorul dintr-un instinct sigur foarte devreme, în adolescenţă, ba chiar a crescut în el, prin modul în care i s-a desfăşurat copilăria, asemănătoare cu a unui fecior de ţăran. De folosit l-a folosit mai târziu în operă, începând din perioada vieneză şi, probabil, sub influenţa teoretică din care nu putem omite pe Herder şi şcoala romantică germană.

Pentru Eminescu folclorul a devenit o şcoală frecventată fără întrerupere şi de la care a învăţat un mod de înţelepciune specific, filosofia poporului său, şi claritatea desăvârşită a formei. Eminescu a încercat, spre deosebire de alţi romantici europeni, integrarea sa deplină în modul de creaţie popular, în matca estetică şi filosofică a poporului său, printr-o pătrundere migăloasă şi trudnică a folclorului. Astfel, opera sa a fost permeată, cu începere de la 1869—1870, de toate speciile şi elementele constitutive ale folclorului. Când a dat basmul *Făt Frumos din lacrimă*, era plin de reminiscenţe ale fantasticului din romantica germană, la fel când a sfârşit *Călin* (*file din poveste*), în care mi se pare a discerne urme certe dintr-o proaspătă lectură a romanului *Heinrich von Ofterdin-*

Scanned with OKEN Scanner

gen al lui Novalis. Dar totul a trecut prin sita lui autentic românească şi printr-o viziune autohtonă solidă, neîndoielnică. Iar poezia de dragoste a perioadei luminoase se îmbracă la fel cu basmele, în peisaj şi personagii (*Crăiasa din poveşti, Făt Frumos din tei, Povestea teiului* şi altele).

În ultima parte a creaţiei, predomină mijloacele şi tonalitatea minoră a doinei. Iar ideile filosofice insuflate unor poezii nu se deosebesc în adâncimea şi tristeţea lor de viziunea populară asupra condiţiei umane, aşa încât *Revedere* pare în întregime o poezie de inspiraţie folclorică.

De fapt aici, meditaţia poetului asupra timpului şi vieţii omeneşti continuă într-o formă cu totul neobişnuită în literatura universală romantică. Întrebării admirative a „rătăcitorului" care revine spre pădurile-natale:

„Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tânăr precum eşti
Tot mereu întinereşti."

codrul îi răspunde cu o superioritate recunoscută, indiferentă:

„Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri..."

Pentru codru, stihie eternă în ochii romanticului român, vremea nu curge, nu are nici o putere asupra lui. Pe fundalul acesta însă, de eternitate a naturii, rousseauistă, herderiană ori schillerianâ:

„Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor...."

Ceea ce creează, desigur, opoziţie din nou dramatică pentru condiţia umană sub specia timpului.

Este, de asemenea, originală contribuţia lui Eminescu la erotica romantică europeană, în special sub aspectul legilor legate de dragoste, sub aspectul filosofic pe care îl dăruieşte iubirii. Nu vom insista asupra laturii de senzualitate suavă a eroticii eminesciene, aceasta fiind plină de valori lirice încântătoare, dar mai puţin nouă în peisajul european. Vom semnala numai unele valori magic-folclorice din lirica tinereţii (*Crăiasa din poveşti, Călin* etc.) şi altele muzical-incantatorii ale poeziei târzii de iubire (*Sonete, Şi dacă...*).

Poetul a încercat realizarea deplină a fiinţei sale şi în dragoste, ca un corolar al năzuinţei spre absolut. Funcţia aceasta superioară, supremă, a iubirii apare în diversitatea aspectelor în care dragostea însoţeşte pe eroul eminescin: ca răzvrătit (*Înger şi demon, Geniu pustiu*), ca drumeţ printre stele şi demiurg (*Sărmanul Dionis*), dar mai ales ca artist şi creator (*Scrisorile IV* şi *V*). Iubirea îndeplineşte un mare rol în personalitatea eminesciană, asociată fiind cu cele mai înalte activităţi intelectuale şi spirituale. Şi în acest sens putem găsi echivalenţe

Scanned with OKEN Scanner

filosofice în poezia de dragoste a „dulcelui stil nou“, unde femeia, „donna angelicata“, transforma în act potenţialul intelectual, moral, spiritual al artistului, sau la Goethe, unde „Das ewig Weibliche“ se confundă cu ideea neoclasică de „suflet frumos“, întrupată în câteva femei din *Wilhelm Meister* ori *Iphigenie auf Tauris*, binefăcătoare pentru bărbatul care le stă în preajmă.

La Eminescu, femeia-înger apare încă de la începutul carierei poetice, semn al încrederii lui enorme în femeie, şi mai ales în rostul dragostei pentru creator. El a conferit femeii un nobil rol şi o demnitate unică, şi a asociat-o, prin desăvârşirea purităţii şi cuprinderea afecţiunii pe care le presupunea, la lucrarea lui demiurgică.

În *Sărmanul Dionis*, creatorul romantic nu mai este singur în faţa universului, ca opoziţie între eu şi non-eu, ci însoţit de fiinţa angelică a iubitei care-l secundează. Grupul din pirogă al îndrăgostiţilor liberi e învestit cu atributele miraculoase, supranaturale care sugerează forţa creatoare. El poartă-n păr florile albastre de obicei hărăzite zânelor în opera eminesciană (pe urmele folclorului cu care a transformat în simbol românesc vestita „floare albastră“ din *Heinrich von Ofterdingen*, romanul lui Novalis), simbol deci clar creator, demiurgic, iar ea este asociată acţiunilor lui prin prezenţa pe umărul ei a păsării măiestre. Adjuvant al creaţiei romanticului demiurg, iubita este pentru poet şi ajutător indispensabil în creaţia artistică. Abia în *Scrisori*, unde sunt destăinuite toate decepţiile, Eminescu mărturiseşte ce a căutat şi a închipuit în femeie; abia când drama individuală se împlineşte, fără sorţi de întoarcere, el renunţă, subiectiv şi îndurerat, la ideea filosofică a femeii menite să desluşească ori să stârnească în creator puterile specifice:

„Ea nici poate să-nţeleagă că nu *tu* o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-şi,
Că o vrea... spre-a se-nţelege în sfârşit pe sine însuşi,
Că se zbate ca un sculptor fără braţe şi că geme
Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme,
Până-a nu ajunge-n culmea dulcei muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naşte din rotire şi cădere.“

. . . . . .

În ceea ce priveşte tehnica versului, poetica eminesciană a maturităţii ocupă un loc din nou interesant şi original în poetica romantică. Vorbeam de drumul lui creator orientat de la începuturile stăpânite de un fel de furtunos *Sturm und Drang*, spre muzicalităţi şi imagistică limpezită mai ales de contactul cu romantismul german şi apoi spre un neoclasicism în care grandilocvenţa bine sunătoare romantică e temperată din ce în ce mai mult, ca şi expresia suferinţei proprii, în tonuri fine, vătuite. Dar există, aşa cum arată prof. László Gáldi, în Eminescu, spre deosebire de alţi romantici, o evoluţie spre noi valori ale

Scanned with OKEN Scanner

expresiei poetice, deschizând drumul spre o tehnică a maximelor sugestii muzicale, ca la simboliști, dar fără renunțarea la accesibilitate. *Și dacă...*, dar mai ales unele sonete, în special: *Când însuși glasul gândurilor tace*, ating un grad de mari altitudini în expresie poetică, cu atât mai mult cu cât sensurile cele mai adânci ale ideilor se comunică perfect, intensificate de desăvârșirea cuvântului esențializat.

Toate motivele romantismului european se află în Mihai Eminescu și în poezia lui, care e un întreg univers de idei și imagini, unitar, personal, deși toate ideile și motivele au circulat înaintea lui în aproape un secol de preromantism și romantism. Dar ele îi aparțin întru totul prin topirea finală în creuzetul viziunii personale despre lume, exprimată în ceea ce numim generic stilul eminescian. Modalitatea înnoirii oricărui motiv, a integrării lui într-o concepție și o viziune nouă, originală și a încărcării lui cu valențe noi, deschise deopotrivă spre datele culturii naționale și ale celei universale, este modalitatea cu care oricare poet mare al lumii se afirmă. Și Eminescu este unul dintre aceștia.

Reprodus după vol. Zoe Dumitrescu-Buşulenga,
Valori și echivalențe umanistice,
Editura Eminescu, 1973

Național și universal în opera lui Eminescu

Opera lui Eminescu, cu lumea ei imensă de sentimente și idei, ca și cu forța artistică pe care o implică, îl înalță pe Poet pe treapta cea mai de sus a literaturii naționale. Luceafăr al poeziei românești, căreia, asemenea lui Hyperion din poemul său, a izbutit să-i dea patina eternității, reprezentând forma de expresie absolută a puterii de creație artistică a poporului român, Eminescu intră, tocmai prin această prea sfântă povară, în universalitate, rămânând una din gloriile ireductibile ale literaturii lumii, din toate timpurile.

Marele poet român nu înseamnă însă o apariție întâmplătoare și nici un astru aruncat de mâna zgârcită a destinului pe firmamentul poeziei naționale și universale. Forța creației lui provine, în primul rând, din vastitatea culturii extraordinare și a concepțiilor lui, din orizontul său afectiv și spiritual fără de limite.

Dacă a pătruns, ca *un scafandru unic și uimitor*, până în adâncurile de taină ale originilor lumii, ori s-a avântat în zborul lui spiritual spre înălțimile

Scanned with OKEN Scanner

înaltelor sfere, mai presus de orice însă, Eminescu, purtat de cea mai nobilă conştiinţă românească, s-a afundat în straturile cele mai neguroase ale istoriei poporului său, simţindu-i din adânc pulsaţia de viaţă, îndrăgindu-i trecutul eroic, apreciindu-i destinul în contemporaneitate şi anticipându-i viitorul *de aur*. Nicicând în creaţia poetică românească universul, istoria, societatea n-au fost explorate mai adânc şi mai laborios.

Confruntându-ne cu manuscrisele lui Eminescu, sau mai bine-zis cu tainele ispititoare, câte sunt şi câte prezintă obârşia oricărei dintre marile sale creaţii — fie ele antume sau postume — şi, deopotrivă, cu treptele succesive prin care trec acestea, de la plămada informă neînsufleţită, şi până la statura împietrită, superbă şi fără de moarte, la care ajunge în marile sale poeme, Eminescu ni se înfăţişează ca unul dintre cei mai mari creatori de valori artistice din cultura lumii, năzuinţa lui cea mai intimă îndreptându-se nu numai către epocile romantice ale istoriei, dar şi către leagănul de pace şi uitare al iubirii şi naturii. Căci — cum spune Al.Piru — „Eminescu nu a fost un contemplativ pasiv al timpului, nu a privit cu indiferenţă evenimentele desfăşurate sub ochii săi, şi ideea de retragere din luptă, pe care par a o recomanda unele din versurile lui, este tocmai rezultatul angajării fără reticenţe în frământările sociale şi politice contemporane". Aşadar, „imaginea unui Eminescu artist luptător nu este o exagerare". Mai mult decât atât — continuă Al. Piru — „pornind de la datul real", Poetul se ridică „la observaţii obiective, de semnificaţii generale". Aceasta face ca satira eminesciană să se înscrie în rândul permanenţelor artistice de întâiul ordin „nu numai pentru caracterul ei concret istoric, dar şi pentru adevărurile indiscutabile asupra umanităţii, sub aspect moral, pe care le conţine".[1]

Tot astfel, prezenţa activă a lui Eminescu în mijlocul evenimentelor şi eforturilor care au dus la cucerirea independenţei naţionale din 1877 este atestată, în primul rând, de proza lui politică, de articolele sale publicate în *Timpul*, începând chiar din momentul plecării din Iaşi şi stabilirii la Bucureşti — moment în care ostaşii români purtau cele mai grele lupte în faţa redutelor otomane. La 15 noiembrie 1877, de pildă, Eminescu scria: „Astăzi ostaşii noştri se aruncă cu bărbăţie în luptă: pământul se cutremură sub picioarele lor; cad şi iarăşi cad, şi totuşi merg înainte; lumea întreagă este uimită." Bun cunoscător al realităţilor româneşti şi general-europene ale acelor timpuri, gânditorul politic Eminescu vedea în ostaşul român, în acele vremuri ale politicianismului spoliator, singurul „organ al naţiunii", „organul puterii fizice a poporului românesc", sortit să înfăţişeze „o privelişte mai mândră şi mai întăritoare de suflet". Cât de

---

[1] Al.Piru, *Satira eminesciană*, în *Studii eminesciene*, Ed.Albatros, Bucureşti, 1971, p.186—187.

Scanned with OKEN Scanner

justificată rămâne, aşadar, mânia cu care Poetul sfâşie perdeaua îngâmfărilor politice liberale, în celebrul articol *Dorobanţii*, din *Timpul* (30 decembrie 1877), dezvăluind mizeria *strigătoare la cer* în care era ţinută o armată eroică, învingătoare — stilul articolului atingând înalta artă a creaţiei eminesciene — şi tot astfel, elogiul suprem pe care Poetul îl aduce oştirii române, în paginile acestui ziar, în ziua de 8 octombrie 1878, cu ocazia întoarcerii ei triumfale în Bucureşti.

Articolele publicate în paginile *Timpului* nu numai că au atras atenţia contemporanilor, provocând mare vâlvă, dar impresionează şi astăzi prin vibraţia lor patriotică, de amplă rezonanţă, prin admiraţia tonifiantă faţă de bărbăţia şi spiritul de jertfă al ostaşilor români în Războiul pentru independenţă naţională din 1877, ca şi prin luciditatea şi intransigenţa cu care Poetul judeca realităţile şi evenimentele din actualitatea social-politică a acestor ani. Pilduitoare şi sublime, în acest sens, rămân acum, mai cu seamă, cuvintele şi tonul interior cu care Mircea îl întâmpină pe Baiazid în *Scrisoarea III*, neîndoielnică şi directă manifestare poetică a atitudinii, a ideilor şi sentimentelor lui Eminescu din perioada Războiului pentru dobândirea independenţei naţionale, ale cărui cauze, ca să folosim cuvintele lui Bălcescu, înaintaşul şi congenerul politic al lui Eminescu, care se referea la Revoluţia de la 1848, au fost „optsprezece veacuri de crude suferinţe şi de lucrare a poporului asupra lui însuşi!"...

În valorificarea creatoare a folclorului naţional, Eminescu se ridică, tot astfel, pe cele mai înalte trepte de vrajă şi descântec, purtat de o efervescenţă lirică fără de asemănare, începând cu acea aură descriptivă incantatorie din *Făt-Frumos din lacrimă* şi ajungând la *Revedere*... şi mai apoi la neasemuita poveste de dragoste din *Călin* (*file din poveste*) şi încă la *Luceafărul*. Tot astfel, în slăvitele cântări ale cântărilor, închinate iubirii şi frumuseţilor de basm ale naturii patriei, Poetul evoluează de la poezia fericirii eruptive din *Frumoasă-i, Când..., Floare albastră, Povestea codrului, Povestea teiului, Sara pe deal, Strigoii, Călin, Lasă-ţi lumea..., Lacul*, la acele elegii sublime ale dezolării, cum sunt *S-a dus amorul, Când amintirile..., Din valurile vremii, Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci, Şi dacă..., Te duci, De ce nu-mi vii? Adio, Odă* (*în metru antic*) şi altele, în care regretul după iubirea dusă, pe care Poetul încă o proslăveşte, capătă accente sfâşietoare.

Excursurile filozofice, variate şi dense, ale lui Eminescu întreţin, de asemenea, marile altitudini ale complexităţii poeziei sale. Abordând atâtea nelinişti, întrebări şi probleme fundamentale, din câte angajează viaţa şi moartea, natura şi iubirea, geneza şi sfârşitul lumii, sau problematica civilizaţiilor, Poetul subliniază în poezia sa, în mod deosebit, zbaterile şi nefericirile omului superiorităţii spirituale depline, ale geniului, într-o societate de filistini şi parveniţi — evoluând de la acea filosofie a dorului, ca permanenţă a aspiraţiilor româneşti şi omeneşti, sau de la dorinţă, ca ipostază efemeră,

Scanned with OKEN Scanner

subiectivată, a dorului, la splendida explorare cosmică a genezei întreprinse de mintea uriaşă a savantului, îmbrăcat în haina bătrânului dascăl, din *Scrisoarea I*, şi de aici la perspectiva celor mai înalte sfere siderale, de unde *Luceafărul* priveşte lumea, dramatic resemnat în iubirea lui neîmplinită. Tot astfel, de la pitagoreica muzică a unei lumi paradisiace, în care respiră *Sărmanul Dionis*, în cutezanţa lui demiurgică de a răsturna ordinea strâmbă a lumii pământene, pentru a o înlocui cu una mai frumoasă, şi până la indiferenţa faţă de curgerea fără oprire a timpului şi iluziei universale din *Glossă*, sau la paradoxala invocaţie a Dacului către Divinitate din *Rugăciunea unui Dac* — care vede unica formă de imunizare a conştiinţei, în faţa oricăror vane iluzii, în exasperarea durerii — meditaţiile şi poziţiile filosofice ale lui Eminescu sunt dintre cele mai largi şi mai sugestive din câte a iscat vreodată gândirea romantică. (...)

Arta cuvântului la Eminescu este, deopotrivă, exemplară şi uluitoare. Poetul a dus o luptă necurmată cu limba, cu morfologia şi sintaxa ei, cu lexicul, cu bogăţia sau cu rigiditatea formelor ei de expresie, luându-şi drept temelie şi izvor în opera sa graiul viu al poporului, cu toată simplitatea sau podoabele lui. În acelaşi timp, profund ancorat în realităţile tradiţiei culturale româneşti — dragostea şi interesul lui pentru înaintaşi evoluând de la cronicari până la Bălcescu, Eliade şi Alecsandri, preţuind tot ce aceşti predecesori, mai mari sau mai mici, i-au putut pune la îndemână — Eminescu a izbutit să folosească în această luptă asiduă toate disponibilităţile limbii române, rupând-o din vechile ei tipare şi înălţând-o la o expresivitate şi forţă de sugestie cu totul pe măsura geniului.

Pornind, oarecum, în anii începuturilor, ai fierberii, ai căutărilor, de la stilul convenţional pe care-l cultivau poeţii vremii, trecând printr-o fază de romantism tumultuos, luxuriant, un romantism al afirmării, încărcat de acel mesaj al *duhului care fierbe în lume*, efortul artistic l-a condus pe Eminescu, pe măsura maturizării, către o concentrare din ce în ce mai densă a mijloacelor de expresie, din care dispar fonetismele regionale, diminutivele hipocoristice, determinările, epitetele ornante sau construcţiile strălucitoare, făcând loc stilului clasic de cea mai pură esenţă. Sintagmele născocite de Poet, cum sunt, de pildă: *dulce minune, somnul lin, farmec dureros, dureros de dulce, limbă ca un fagure de miere, sufletu-mi nemângâiet, lăsând pradă gurii mele, dulce-i glasul tău, sună cu jale* etc., asigură, la rându-le, poeziei lui un farmec cu totul neobişnuit. (...)

În planul literaturii universale — ca şi în planul literaturii naţionale — Eminescu rămâne unul dintre cei mai mari poeţi romantici ai lumii, tipul uman şi creator al inadaptatului de geniu, care resimte, cu dureroasă luciditate, abisul dintre idealurile sale înalte şi lumea mărginită în care trăieşte. Cuprins de timpuriu de febra marilor înaripări creatoare, împătimit de cunoaştere şi de artă, chinuit de nevoia de a afla un răspuns marilor întrebări privind condiţia omului

Scanned with OKEN Scanner

în univers, neegalatul visător român, purtând însemnele nobile ale neamului său, aşezat la această răscruce de drumuri şi de spaţii, refuză să adere la orice formă socială de viaţă ce îi apare înjositoare şi, sprijinându-se pe natura lui hyperioniană, asemenea celor mai mari creatori ai lumii, el caută cu fervoare soluţii pentru rezolvarea conflictelor care împiedică realizarea unei armonii posibile între realitatea umană şi esenţa ei.

Datele pe care ni le oferă opera lui Eminescu, în poezie, în proză, dramaturgie şi publicistică, precum şi decorul terestru şi cosmic în care se mişcă Poetul înfruntând timpul şi spaţiul, demonstrează cu prisosinţă nu numai familiarizarea lui, la cel mai înalt nivel, cu întreaga lume a ideilor şi sistemelor filozofice, dar şi cu lirismul tuturor timpurilor.

Poet şi filosof, Eminescu a consacrat o neînchipuită energie şi clarviziune în perioada studiilor universitare vieneze şi berlineze, în descifrarea şi asimilarea cugetărilor şi motivelor poetice ale celebrilor antici, greci şi latini — Platon, Aristotel, Homer, Plutarh, Ovidiu, Horaţiu, Catul, Tibul, Properţiu — pentru ca apoi — dincoace de cultura antică şi de tezele budiste — bogăţia de proporţii fabuloase, a tezaurului spiritual al poetului, care potenţează la maximum forţa creatoare a geniului său, să includă, deopotrivă, rând pe rând, evul mediu, Renaşterea, clasicismul, romantismul, naturalismul şi materialismul filozofic al veacului trecut. Spiritul său creator demiurgic îşi desfăşoară larg aripile şi, sfidând orice limită, îşi ia zborul printre constelaţii spre Absolut, asemenea Luceafărului din poemul său, proiectându-şi luminile peste nemărginirea Timpului şi Spaţiului.

Discursul liric etern al Poetului înregistrează, astfel, ecoul tuturor lecturilor sale adâncite din Kant şi Schopenhauer, din Lessing şi Spinoza, din Prudhon, din Marx şi Engels, apoi din Calidassa, Rig-Veda, Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller, Novalis, Schelley, Lenau, Heine, Hölderlin, Hoffmann, Coleridge, Edgar Poë, din Calderon, Leopardi, Vigny, Lamartine sau Victor Hugo — toate influenţele, înrâuririle şi confluenţele de motive din planul literaturii europene şi universale fiind asimilate şi încorporate în complexitatea viziunii sale adânc originale. Căci, în scenografia ideilor şi motivelor, câte au circulat în literatura şi cultura europeană de-a lungul atâtor veacuri, şi mai ales în veacul său, Eminescu îşi are momentul lui propriu, unul şi irecuzabil, izvorît din stirpea lui dacică şi romană, ca şi din curgerea vieţii lui interioare, din propria-i biografie — moment ce se situează la locul de întâlnire a climatului naţional cu cel european.

De pildă, dacă *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)* are o înrudire tematică cu *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo, din care îşi trage şi unele elemente de orientare, în schimb universul de imagini, de proporţii fabuloase, câte intră în procesul de retrospectivă a istoriei — cu viziunea erei de piatră, a Babilonului, Ninivei sau Sionului, a Egiptului antic, cu Memfis şi Teba ale

Scanned with OKEN Scanner

Greciei homerice, cu cea a Zarmisegetusei lui Decebal sau a Romei căreia zeii falnicei Walhale îi hotărăsc moartea, mistuind-o în ruine, ca şi imaginea tulburătoarei pustietăţi şi a cufundării în anonimatul istoriei a unui întreg continent, până la Imperiul lui Napoleon — este profund eminescian. Mai ales dramatizarea ideii lirice, privind geneza poporului român, proiectată pe fondul necruţătoarelor furtuni ale istoriei, care transformă secolii în tot atâtea *prăzi trecătoare ale morţii eterne*, este, pe cât de grandioasă, pe-atât de eminesciană:

„...Colo unde stau Carpaţii cu de stânci înalte coaste,
Unde paltinii pe dealuri se înşir ca mândră oaste,
Munţii ţeapăna lor frunte o suiau-n albastre bolţi;
Stau tăcuţi ostaşii Romei, ridicând fruntea lor lată,
Strălucitele lor coifuri, la stâncimea detunată,
Unde ultima cetate ridica-n nori ai ei colţi,

Nori ca de bazalt de aspri se zidesc pe-albastra boltă,
Parc-auzi a Mării Negre şi a Dunării revoltă [...]
Moare lumea? Cade Roma? Surpă cerul pe pământ?“...

Tot astfel, Hyperion îşi are un corespondent în eroul romanului cu acelaşi nume al lui Hölderlin, sau ar putea fi interpretat ca un alt chip al lui Apollo, zeul protector al Poeziei — motivul apolinic fiind unul dintre dominantele liricii europene a veacului. În sanctuarul *Luceafărului* lui Eminescu, acesta configurează într-o atât de bogată strălucire de nunaţe încât — luând în considerare chiar pe Schiller şi Goethe, familiari Poetului nostru, care, la rându-le, manifestă afinităţi organice cu spiritul olimpian, apolinic — se poate afirma că în întreaga literatură europeană Eminescu rămâne neegalat în tratarea adâncită şi multilaterală a condiţiei lui Hyperion. Congruenţa între problematica lui Hyperion şi destinul divinului Poet român este perfectă.

Apoi, dacă dintre latini, Horaţiu, iar dintre greci, Homer sunt, în opinia lui Eminescu, poeţii cei mai reprezentativi ai antichităţii clasice, nici Ovidiu, cu a lui *Ars amandi*, nu este străin Poetului nostru în lirica lui de iubire. Episodul „Cătălin“ din *Luceafărul* pare întru totul grăitor în acest sens. Dar tonurile lirice, intime, colocviale, din poezia de iubire a lui Eminescu, în care se lasă mereu purtat pe aripile *dorului*, deşi pun în lumină şi unele elemente comune cu poezia erotică orientală, a cărei frenezie este cunoscută lui Eminescu din poeţii germani Heine sau Schlegel, sunt pur eminesciene, topite, cu toate rezonanţele lor, când senzoriale, când platoniene, în poezia sa, ca într-un adevărat imn de slavă închinat iubirii pure, înălţătoare, ideale. *Dorul* eminescian, care absoarbe în inefabilul lui erosul platonician, sau acel *Sehnsucht* din poezia lui Lenau, voinţa lui Schopenhauer sau *toposul* indic, cu o nunaţă de patos sau de dulce amăgire, care se destramă o dată cu prăbuşirea iluziilor, a speranţei — în esenţa lui, pur

Scanned with OKEN Scanner

românească, însă intraductibil — intră între simbolurile poetico-filosofice cele mai încărcate de culoare, de miresme şi semnificaţii, din lirica lumii.

Cât priveşte influenţa filozofiei lui Kant şi Schopenhauer, destul de puternică în opera lui Eminescu, ne sprijinim pe afirmaţia lui G. Călinescu, potrivit căreia Poetul *porneşte de la Kant*, dar *construieşte în spiritul lui Schopenhauer*. Însă — întrucât în opera lui Eminescu pesimismul se înfruntă cu optimismul, aşa cum dragostea de viaţă se înfruntă cu dezolarea — în timp ce pesimismul lui Schopenhauer este rece, are un caracter negativist, de anulare a marilor virtuţi ale vieţii, pesimismul lui Eminescu este profund uman, contemplativ sau de natură protestatară, izvorînd din conflictele sale cu strâmba alcătuire a lumii, pe care aspira s-o îndrepte. Pesimismul Poetului nostru este, am putea spune, un pesimism creator. Ilustrativ în acest sens pare, între altele, şi frecvenţa termenului *senin*, care apare atât de des în versurile lui Eminescu — „visări dulci şi senine", „căci femeia-i prototipul îngerilor din senin", „când plutind pe aripi sânte printre stelele senine", „Trecut-ai când ceru-i câmpie senină", „În seninul, în liniştea adâncă, sufletească", „Am coborît cu-al meu senin", „cu razele-i senine", „sub raza ochiului senin", „atât senin de stele", „să am un cer senin", „Stelele nasc umezi pe bolta senină", „mi-aş risipi o viaţă de cugetări senine" etc. — Eminescu fiind între cei puţini dintre marii poeţi ai lumii care au aspirat, cu atâta patimă, la înălţarea în sfere solare, la echilibru şi armonie deplină.

Imaginea geniului la Eminescu, prin deosebita sa capacitate de a armoniza raţiunea cu fantezia, se diferenţiază fundamental de imaginea geniului conceput de Schopenhauer. Geniul la Eminescu nu mai este un damnat, un tip misterios sau tenebros. Eminescu umanizează geniul, îi dăruieşte lumină strălucitoare şi aspiraţii omeneşti superioare, îl apropie de lume, de interesele şi de problemele ei, deşi geniul rămâne şi la Poetul nostru o natură de excepţie, consecventă sieşi în toată clipa şi-n tot locul, în drumul lui încărcat de atâtea sfinte poveri...

Marele Britt sau *geniala acvilă a nordului*, cum îl numeşte Eminescu pe Shakespeare, ocupă un loc de seamă în inima şi mintea Poetului nostru. Ca şi în Homer, Eminescu vede în Shakespeare un prototip ale geniului, care trebuie înţeles ca expresia unei forţe a naturii. Slăvita umbră a uriaşului Shakespeare şi a creaţiei acestuia trece de multe ori prin poeziile şi publicistica lui Eminescu, dar elogiul cel mai cald şi mai adânc pe care i-l mărturiseşte Eminescu lui Shakespeare este cel din postuma *Cărţile*, adusă la lumina tiparului de Perpessicius, în ediţia sa academică. Poezia este, în fond, o scurtă compoziţie spirituală, de tipul unei răscolitoare confesiuni lirice, în care Eminescu recunoaşte în Shakespeare pe supremul şi superbul lui învăţător, punându-l alături, analogic, de iubita lui, care, la rându-i, reprezintă una dintre marile *cărţi*, din ale cărei taine şi limpezimi a sorbit, ca dintr-un nesecat izvor, prospeţime, tărie şi înţelepciune:

Scanned with OKEN Scanner

„Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu;
Izvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând, şi le repet mereu.
Atât de crud eşti tu, ş-atât de moale,
Furtună-i azi şi linu-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăţi în mii de feţe
Şi-nveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe.[...]"

Proza literară şi publicistica lui Eminescu demonstrează, ca şi poezia, că Poetul lucrează, asemenea altor mari exponenţi ai literaturii şi culturii universale, cu cele mai înalte concepte făurite de raţiunea omului superiorităţii spirituale depline. Apoi, însemnările lui Eminescu, ca cercetător şi om al veacului său învolburat, în atâtea şi atâtea probleme ale societăţii, ştiinţei, filozofiei şi poeziei universale, ar putea alcătui materialul unui *Zibaldone*, fără îndoială, mult mai întins, mai bogat şi mai variat decât cel al lui Leopardi.

Privit, în ultimă analiză, prin prisma *Luceafărului* — mesajul universal cel mai complex al Poetului, poemul care potenţează în absolut forţele creatoare ale Poetului, cel mai cristalin, dar şi cel mai spontan dintre poemele sale, deşi apariţia lui lasă în urmă un şir de ani de îndelungată şi minuţioasă muncă de laborator, cu retuşări şi cumpăniri infinite în folosirea materialului celui mai potrivit desăvârşirii lui arhitectonice — Eminescu manifestă, ca oricare mare creator universal autentic, confluenţe şi semne ale unor afinităţi elective cu spiritele înrudite — unele discutate, altele nediscutate aici — căci niciodată nu vor putea fi cuprinse toate, laolaltă, pentru că niciodată nu se va putea spune totul despre Eminescu.

Ancorat însă atât de adânc în viaţa pământului naţional şi a poporului său, din care-şi trage rădăcinile şi idealurile, şi contopind sau topind toate izvoarele, confluenţele şi înrudirile, fie ele de ordin naţional sau universal, în sufletul lui, de o nebănuită puritate şi mobilitate, ca într-o matriţă stilistică unică şi originală, Eminescu îşi fundamentează opera pe temeliile cele mai adânci ale sufletului românesc şi ale cugetării proprii, dând ideilor şi sentimentelor omeneşti perspective universale nebănuite. Tot ce fusese împrumutat de Poet, sub orice formă, din cultura naţională şi universală, se împrăştie şi se mistuie ireductibil în miracolul original al creaţiei sale.

Poet cosmic, prin avânturile în sferele înalte, care-l animă şi-n care peregrinează, clasicul visător Eminescu rămâne însă şi cel din urmă mare romantic al lumii, care a încercat şi a izbutit să realizeze în opera sa o sinteză organică şi uimitoare între efluviile romantismului european şi rigoarea spiritului clasic.

Răsărit din adâncimile milenare ale sufletului şi codrului românesc — căci, ceea ce irigă fluxul muzical al versurilor lui Eminescu, purtându-i geniul înspre melosul popular, este însuşi pământul atât de bogat dăruit al României — dar

Scanned with OKEN Scanner

pătrunzând, prin traduceri şi studii, în atâtea limbi străine, de mai mare sau mai mică circulaţie, Eminescu se face cunoscut astăzi tot mai mult şi se impune ca unul dintre cei mai mari poeţi ai lumii, din toate timpurile, contemporan, *în durată eternă*, al tuturor generaţiilor şi al tuturor neamurilor.

Aproape că nu există limbă de circulaţie relativă pe meridianele lumii, în care să nu se fi tradus, parţial, din opera şi mai ales din poezia lui Eminescu. Iar aceasta nu numai pentru că pătimirea lui omenească s-a sublimat în idei şi imagini de permanentă şi universală valoare etică şi estetică — dintre care cea a Luceafărului-Hyperion pare a-i hotărî în mod absolut configuraţia — dar şi pentru că Eminescu este unul dintre cei puţini din lume care au adus în geniul lor poetic forţa înţeleaptă a pătrunderii adevărului vieţii şi tainelor adânci ale universului, precum şi expresia filozofică şi lirică a proceselor esenţiale din devenirea istorică a popoarelor. Nefiind slujit însă de o limbă de circulaţie universală, nici la vremea lui şi nici mult dincoace de vremea lui, Eminescu n-a putut transmite şi celorlalte popoare ale lumii mesajul său liric, de esenţe atât de nobile şi de profund umane.

Astăzi însă Poetul se face tot mai mult cunoscut în lume, graţie tălmăcirilor şi studiilor care apar, stârnind un interes crescând, în limbile de largă circulaţie europeană şi mondială. Amintim, de pildă, pe cele ale poeţilor de limbă spaniolă, Rafael Alberti şi Maria Tereza Léon, care au dat temerare echivalenţe eminesciene în limba lor, sprijinindu-se pe intuiţia geniului din Ţara-soră de la Dunăre, apoi pe cele ale traducătorilor în portugheză, Carlos Rueiros şi Victor Buescu, ca şi numărul considerabil de traduceri în lima germană, de la cele ale lui Titu Maiorescu şi Mitte Kremnitz până la versurile lui K.Richter, M.W.Schroff, Orendi, Sperber, H. Roth. Excelează apoi cele în limba franceză ale lui Vivier, Barral, M.Miller-Verghi, P. Lahovary, V.Drăgănescu-Vericeanu, D.I.Suchianu şi cele în engleză ale Silviei Pankhurst, P.Grimm, D.Cuclin, ca şi cele din italiană ale lui Antonio Carini, Ramiro Ortiz, Umberto Cianciolo, Rosa del Conte, Mario Ruffini. Limba rusă îl cooptează pe Eminescu prin traducerile Annei Ahmatova, Leonid Martinov, D.Samoilov, I.Kozevnikov, maghiara prin Franyio Zoltán, care a tradus peste 8000 de versuri din Eminescu, belgiana prin Michel Stériade, suedeza prin Ion Milos, araba prin Abdul Ahmed, armeana prin Siruni etc., etc., căci, desigur, tălmăcitorii şi tălmăcirile din opera genialului liric al lumii — românul „nepereche" Eminescu — se tot adaugă...

Tot astfel, dintre exegeţii de limbă străină cei mai de seamă ai poeziei lui Eminescu, menţionăm, cu deplină satisfacţie, numele profesoarei Rosa del Conte, de la Universitatea din Roma, cunoscută prin amplul şi strălucitul său studiu *Eminescu o dell' Assoluto* (*Eminescu sau despre Absolut*). Cercetând o vastă bibliografie eminesciană şi, în primul rând, însuşindu-şi sensurile primare şi fiorul liric al marilor creaţii ale Poetului, antume şi postume, Rosa del Conte caută cheia de boltă a exegezei eminesciene în determinarea precisă a raporturilor

Scanned with OKEN Scanner

dintre existenţa temporală şi eternitate. Pentru exegeta italiană — care are sentimentul că pătrunde prin poezia lui Eminescu în aerul rarefiat şi pur, pe care numai piscurile supreme ale umanităţii îl degajă — Eminescu, ca poet al existenţei, al naturii drapate în straie de purpură, al iubirii şi al marilor viziuni cosmice, echivalează cu Absolutul însuşi, un absolut lirico-filosofic, pe care îl dăruieşte lumii, cu generozitate, neamul românesc.

Vrednică de amintit este, apoi, prefaţa la una din versiunile engleze ale Silviei Pankhurst, aparţinând marelui dramaturg englez Bernard Shaw, în care acesta îşi mărturiseşte cu uimire admiraţia faţă de Eminescu, conferindu-i poziţia de strălucit salvator al reputaţiei romantismului european, prin virtuţile neobişnuite cu care poetul român împodobeşte poezia lumii. Studiul profesorului de la Sorbona, Alain Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu* (*Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*), care caută să pună în lumină unitatea universului liric al poeziei eminesciene, dovedeşte, de asemenea, o excelentă cunoaştere a operei lui Eminescu. La rândul său, studiul profesorului maghiar L.Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, ca şi cel al profesorului italian Mario Ruffini de la Universitatea din Torino, despre *Poezia de iubire a lui Eminescu*, sunt, de asemenea, între cele mai cunoscute şi apreciate din câte sugerează perspectiva universalităţii neasemuitului poet romantic român.

Azi nu mai surprinde, aşadar, pe nimeni chipul uluitor în care Eminescu — omul universal, dublat de un geniu universal, pe care l-au preocupat toate problemele existenţei, toate mişcările sociale şi politice, toate sistemele şi ideile filozofice, precum Iubirea, Natura, Nemărginirea şi Absolutul — s-a dăruit semenilor, Patriei şi Umanităţii, în cea mai fermecătoare limbă a românilor. Căci, aşa cum spunea G.Călinescu, într-un text memorabil, „Universalitatea unui poet, când n-o confundăm cu efemera notorietate, este împrejurarea că, prin opera sa, zămislită în timpul şi în spaţiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale şi ale ţării unde a luat fiinţă şi devine inteligibilă întregii umanităţi... Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpaţi din opera lor ceea ce e concret etnic, sublimile îngustimi dacă vreţi, şi totul rămâne inert şi fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică şi sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum şi-n viitor"...

Construind, astfel, pe spaţii uriaşe, cu o ardere nemaipomenită, Eminescu, asemenea lui Homer, Dante, Shakespeare, despre care vorbeşte aici Călinescu, s-a înălţat pe el însuşi în inima ţării şi a lumii ca un munte de o cerească frumuseţe, ale cărui vârfuri, inaccesibile chiar celor mai temerari dintre predestinaţi, orbesc prin strălucirea lor, nesocotind toate furtunile, oricât de pustiitoare, ale Timpurilor...

Reprodus după vol. Fănică N. Gheorghe,
Mihai Eminescu, Analize şi sinteze,
Editura Didactică şi Pedagogică, R.A.,1993

Scanned with OKEN Scanner

ION CREANGĂ (1837—1889)

Amintiri din copilărie

Arta literară a *Amintirilor* reprezintă o culme a geniului şi constituie un moment din tripla scară excepţională ale cărei trepte se numesc Ion Neculce şi Mihail Sadoveanu, primul ca începător al seriei de naraţiuni de tip popular istorico-legendar, ultimul transfigurând realitatea şi dându-i puternica aură a poeziei, dar tustrei aparţinând în esenţă aceluiaşi filon ancorat în adâncimile eposului folcloric şi turnând în forme noi mierea lingvistică a expresivităţii populare.

Tonul fundamental al operei este de umor şi ironie, de înţelepciune, de evocare duioasă şi iertare blândă, incluzându-se şi pe sine însuşi în galeria celor brumaţi cu înţeparea ironică, el cuprinzându-se ca o rază în planul cercului. Dar să nu uităm a nota constatarea iniţială că autorul nu e pus să facă sociologie, ci să realizeze un vast panou, să dea o imagine artistică a ceea ce a fost satul şi trecutul său propriu, organic crescut, şi o dată cu al unei colectivităţi săteşti sau de şcoală, cu toate metehnele timpului istoric citat. El e numai o spiţă din roata colectivităţii care se învârteşte mereu, însă Creangă se înfăţişează pe sine şi spune tot ceea ce încape în formula amintirii. El iubeşte acea colectivitate din care a ieşit, o admiră şi o respectă pentru virtuţile ei autentice şi adânci. Cum putea să nu-şi glorifice satul său şi să-l uite, dacă el e plin de oameni minunaţi, muncitori, harnici şi umblaţi prin lume, cu sfat temeinic şi calităţi intrinseci remarcabile, cu daruri de la natură care nu se dispreţuiesc? În primul rând apar părinţii şi rudele, dar şi ceilalţi membri ai satului, nu atât ca nişte caractere fixe, ci ca nişte psihologii valabile în planul creaţiei şi determinate de condiţiile de viaţă în ambianţa socială de atunci, cu habitudini şi chiverniseli care se impuneau pentru a putea rezista în faţa ameninţării desfiinţării de către formele noi, capitaliste. Toate satele din jur sunt caracterizate pe scurt prin epitete şi exemple concrete de natură morală şi economică în primul rând.

T.Maiorescu l-a apreciat pe I.Creangă cu satisfacţie, spunând că este „nepreţuitul Creangă“ şi l-a plasat (1882) în familia unor povestitori europeni, cu specific naţional. „Pentru graiul cuminte şi adeseori glumeţ al ţăranului moldovean, Creangă este recunoscut ca model.“

Scanned with OKEN Scanner

M.Eminescu l-a admirat foarte mult şi a scris despre prietenul său. În 1876 îl situează alături de reprezentanţi de frunte ai literaturii universale, iar în 1877 îl pune alături de Alecsandri, Negruzzi şi Slavici, în plus i-a elogiat manualele şcolare şi l-a recomandat ca model de scriitor bogat în seva limbii populare.

Amintiri din copilărie, scrise la Bucureşti între 1880 şi 1882 (în afară de partea a IV-a citită la B.Beldiceanu în mai 1888 şi publicată postum, în 1892), au apărut în *Convorbiri literare* şi au fost reproduse în ziarul *Timpul* în acel an 1881 — glorios şi pentru operele publicate de Eminescu — cu corecturile făcute de Creangă însuşi.

Problematica operei este serioasă şi adâncă şi constă în contradicţia eternă a inimii noastre, totul trece şi ne pare rău după copilărie şi iubire. Este teama de spectrul senectuţii decrepite. Euforia copilăriei e reală şi supremă. Cuvintele autorului cad ca mărgelele vrăjite: „Aşa eram eu la vârsta cea mai fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul; măcar să zică, cine ce-a zice". E deci vorba de un copil universal. Căci „Ş-apoi nu ştii că este-o vorbă: Dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă..." Tot aşa: „În starea în care mă aflam, fiind cuprins de fericire, uitasem că mai trăiesc pe lume!". Ori: „Doamne, frumos era pe atunci!".

Emoţia îl covârşeşte pe scriitorul ce-şi retrăieşte intens copilăria din care selectează câteva secvenţe cărora le dă semnificaţii umane generale: „Însă vai de omul care se ia pe gânduri! uite cum te trage pe furiş apa la adânc; şi din veselia cea mai mare, cazi deodată în uricioasa întristare!

Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată. Şi drept vorbind, acesta-i adevărul.

Ce-i pasă copilului, când mama şi tata se gândesc la neajunsurile vieţii, la ce poate să le aducă ziua de mâne, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijorare" etc.

Faţă în faţă cu peisajul fantastic al Cetăţii Neamţului, îngrădită cu pustiu şi acoperită de fulgere, se desprinde de ea şi conchide: „Eu am altă treabă de făcut; vreau să-mi dau seamă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el şi atâta-i tot".

Sentimentul nostalgiei copilăriei devine copleşitor. Impresiile selectate sunt unele luminoase, altele întunecate, unele comice, altele tragi-comice, dar autorul le îmbracă în purpură sempiternă şi le aşază într-o originală armonie simetrică, după cum îi dictează viziunea sa despre lume, urmărind o finalitate percutant estetică. El povesteşte ca un om hâtru, face portrete morale în argint sclipitor, căci cele fizice se menţin la schiţe şi indicaţii frapante prin neaşteptat, el plasează comentarii morale sau ironice, subliniind pasajul prin locuţii şi expresii paremiologice pline de tâlc şi jovialitate.

Se poate reconstitui filmic viaţa socială şi morală, culturală a comunităţii săteşti nemţene, prin miezul şi conturul aspectelor sociologice, Creangă realizând

Scanned with OKEN Scanner

o monografie a satului românesc, în general. Aici sunt ţesute episoade dramatice, cum e cel cu recrutarea în armată, întâmplări de la şcoala din sat, dar şi unele momente de destindere, cum sunt ritmicele obiceiuri, tradiţiile ospeţiei, jocurile şi petrecerile care fac parte din bogăţia sufletească a oamenilor din popor, cu adâncile semnificaţii ale dorului şi jalei, cu nepotolita sete de viaţă a poporului, cu încrederea în zile mai bune. Humuleştii e un sat „mare şi vesel", „sat răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului", cu viaţă plină de muncă, dar şi de veselie, joc şi petrecere, precizând că e la drumul mare, pe unde au trecut domnii şi mitropoliţii Moldovei. Toată lumea munceşte în sat, de leneşi nu se vorbeşte decât în poveşti şi cântece. Câte un amănunt e suficient să caracterizeze pe locuitorii satelor: cei din Boiştea şi Ghindăoani sunt drepţi şi cinstiţi: plugurile rămân pe câmp, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar (un fel de suedezi legendari); cei din Blebea sunt avari, au spirit practic; „după ce-şi scapă căciula pe baltă", o consideră pomană şi o dau de sufletul mortului; cei din Cehlăeşti, Topliţa, Ocea nu-s deştepţi şi „alungă cioara cu perja-n gură tocmai dincolo peste hotar".

Dar nu trebuie să ne ostenim căutând în *Amintiri* numai un document şi un suport etnografic, sociologic şi chiar dimensiunile de cadru psihologic individual şi colectiv, ci să înţelegem că opera este o creaţie de artă, o fiinţă de tip special, cu însuşirile conferite de regulile genului epic, o cântare originală a copilului în interiorul unui cosmos de incontestabilă şi încă inegalabilă valoare estetică, deci autonomă în realitatea ei artistică. Amintirile sunt operă literară de primă mărime, de primă calitate, în care întâlnim o structură compoziţională dată de viziunea autorului. Aici întâlnim forţa narativă a lui Creangă exercitându-se pe un teren nefabulos care atinge sublimul; aici firescul dialogului scenic; aici lirismul evocării nostalgice; aici duioşia îmbrăţişării retrospective de departe; dar şi râsul homeric provocat de întâmplările înşirate cu duh. Deci *modalitatea estetică a expunerii* este ceea ce conferă operei farmecul inefabilului, şi nu preconcepţia unei critici sociale exclusive. Tot ce e artă realistă, adevărată, autentică, implică şi substanţă socială care nu apare însă ca o anexă strident vizibilă, aplicată din afară, ci e trăită în universul sufletesc şi se topeşte în operă ca zahărul în apă.

Substanţa *Amintirilor* e densă, pură, autentică sută la sută, valoroasă prin aceşti tripli parametri amintiţi (*social*, deci documentar etnografic, sociologic, cu atitudinea de critică şi satiră, dar nu predominant extrinsec, ci amestecat în valurile succesive ale expunerii scânteind de vervă; *psihologic*, de inestimabilă valoare pentru fixarea trăsăturilor mobilităţii sufleteşti a copilului, dar şi trăsăturile definitive ale oamenilor maturi ai satului care au înfruntat cu optimism şi eroism, cu înţelepciune devenirea vremii; în sfârşit, parametrul *estetic*, cel mai important de artă literară fără reproş, cu culoarea albastră a lirismului evocărilor şi nostalgia lucrurilor şi oamenilor, îmbinată cu atitudinea de umor de sursă

Scanned with OKEN Scanner

ţărănească, traducând o înţelepciune bătrânească milenară, depărtată şi subtilă, ascuţită, rafinată de fiecare nouă generaţie de oameni).

Descrierea peisajului naturistic e minimă, cu Ozana, ca un fel de Rin sau Main pentru Goethe, în care se oglindeşte nu vreun castel german, ci vestita Cetate a Neamţului, de vitează amintire, îngrădită acum cu pustiu şi acoperită de fulgere, iar portretele sunt ingenios izbutite, nu pe latura vestimentară şi decorativă, ci pipăite pe dinăuntru şi împinse afară ca să dobândească relieful unor proeminenţe şi protuberanţe de neuitat. Tipologia e bogată, variată, colorată gros şi viu, fără să fie caricaturală, fie că surprinde ţărani sau târgoveţi, fie că are în faţă tineri sau vârstnici, cei ce învaţă sau cei ce dau învăţătură.

Astfel apar cupluri memorabile: mama şi tatăl, bunicul şi bunica, mătuşa şi unchiul, colegi harnici şi înzestraţi, dar şi neajunşi la minte ca Trăsnea cel nemiluit cu duh.

Cel dintâi personaj tipic este Nică. El leagă ca un magnet toate episoadele, toate personajele care apar în funcţie de reacţia lui sufletească. E un băiat „prizărit, ruşinos, fricos" iar la şcoală se autocaracterizează cu umor drept „slăvit de leneş", ceea ce trebuie înţeles *per contrarium*, căci e o autoironie, deoarece ştim că la studii Ion Creangă a fost foarte bun. Aici este necesar, pentru efecte de stilistică, să ne comunice că era leneş. În altă parte, autorul scrie că nu se omora cu cartea, la fel ca şi Mirăuţă; îi plăceau joaca, poznele, şotiile, glumele ca la orice copil sănătos. Nică se sperie de „Calul Bălan" şi de „Sfântul Niculai" dar învaţă, e sârguincios şi dobândeşte roadele cuvenite după o muncă pe măsura şi puterile lui, ale atitudinii sale noi. El e foarte harnic şi priceput, la muncile de acasă, de obicei feminine, acestea fiind apanajul gospodinelor, dar şi la altele; desigur a cunoscut şi specificul muncii de la pădure. Se lua la întrecere cu fetele, era nelipsit de la clăcile tradiţionale ale satului. Munca şi petrecerea în mijlocul oamenilor îl fac să aprecieze munca în colectiv şi să preţuiască pe cei ce muncesc, să iubească folclorul cu toată varietatea şi bogăţia lui, cu umorul şi ironia populară. Experienţa de viaţă a lui Nică s-a îmbogăţit în fiecare etapă a dezvoltării copilului: acasă, la Humuleşti, văzând munca grea, dar şi petrecerile satului, ca o explozie euforică a vitalităţii umane, cu scripcarul Mihai; apoi la şcoală, drumurile care te deschid la minte, purtarea unor oameni pe care i-a imortalizat şi unele aspecte de viaţă socială pe care le-a privit cu un ochi critic.

Nostalgia satului îl stăpâneşte continuu (cap.II, III, IV).

Propria sa prezentare umoristică o face în finalul capitolului II. „Ia am fost şi eu, în lumea asta, un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită din Humuleşti, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci şi nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar şi sărac aşa ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de când sunt, niciodată n-am fost". Tricolonul operând în două sensuri, dă pasajului un farmec stilistic deosebit.

Scanned with OKEN Scanner

Mama apare cu toată gingăşia şi dârzenia ei ţărănească, arzând de dorul de carte, plină de voinţă şi tact, o adevărată Mater, o zeiţă a familiei, care are grijă de toate, cu trăsături ce o ridică la treapta sublimului moral. Ea citeşte cărţile vechimii: ceaslovul, psaltirea, Alexandria, învaţă să scrie ca să-l poată educa pe copil. Faţă de copii are înţelegere, grijă, duioşie, îi iubeşte tocmai prin severitatea sa pedagogică, nerăsfăţându-i, ci punându-i devreme la munci potrivite cu vârsta lor. E un pedagog înnăscut când de mici îi ia cu asprimea, iar când sunt mari cu vorba. Ea convinge cu vorba bună, nu cu bătaia. E energică şi fermă atunci când trebuie, perseverentă în atingerea scopului: vrea să-l vadă pe Ionică popă şi nimic altceva. E muncitoare, viguroasă şi luptă pentru a-şi impune punctul de vedere. Chipul mamei e polivalent şi e văzut cu dragoste, recunoştinţă şi duioşie, autorul realizând un elogiu natural al sfintei mame, unul dintre cele mai impresionante, fără patetism şi fără romantism, ci în ritmul unei muzici realiste de înaltă poezie. Dacă ea e o mamă năzdrăvană, fiul ei trebuie să fie un Făt-Frumos de care ascultă stihiile cerului. Ea posedă admirabilele calităţi ale femeii din popor şi Creangă o iubeşte nemărginit. Ea mai crede în unele superstiţii; copilul o vede sub lumina fabulosului, excepţională. E bucuroasă de oaspeţi, gazdă primitoare şi-i place să petreacă la timp potrivit cu oameni de seama ei.

Tatăl lui Creangă formează reversul medaliei. El e exponentul unei filozofii practice. E bine dispus, muncitor şi el, negustor rural sezonier în stil ţărănesc, însă iubitor de copii şi cu respectul tradiţiilor. Deşi e împotriva mersului la şcoală mai departe, în final se converteşte şi cuvântul său e limpede ca al părintelui înţelept. El primeşte observaţii muşcătoare pentru înclinaţia sa de petrecăreţ cu vin şi femei, pentru cheltuirea banilor greu agonisiţi, pentru ireligiozitatea sa, fiind în fond un voltairean, ca şi alţi ţărani din Humuleşti, care cunoşteau năravurile de la mănăstiri; sceptic în ce priveşte procopsirea de pe urma şcolii şi cărţilor, pentru că el văzuse ce ajunseseră cei din jurul său: „Logofete brânză-n cui", adevărate constatări formulate în expresii ce realizează absurdul: „Lapte acru-n călimări". El preferă a fi fruntaş în sat decât codaş în oraş, nu dintr-un refuz absolut al mutaţiilor, ci din inexperienţă şi necunoaştere. Era om de treabă, bun gospodar, primitor şi credea că şi fiul său poate rămâne om de cinste în sat. El iubeşte copiii şi se bucură de iubirea lor. Garanţia bucuriei familiei stă în asigurarea cu elementele fundamentale ale unei bune aprovizionări pentru iarnă; lemne la trunchi, slănină şi făină în pod, brânză în putină şi curechi în poloboc, dar neapărat şi sănătatea copiilor. El ştie că ajungând mari, copiii nu vor scăpa de griji şi de necazuri, de aceea îi îndeamnă să se joace cât sunt mititei. El se conduce după o filozofie practică.

Alt cuplu îl formează bunicul şi bunica, David Creangă şi Nastasia. Bunicul e un înţelept al satului, unul din posibilii bine gândiţi ţărani din opera lui Sadoveanu. Vornic al satului de peste 20 de ani, cu ştiinţa de carte veche,

Scanned with OKEN Scanner

câtă era pe atunci, lucru excepţional pentru un ţăran; el citea pe Dosoftei şi era mândru de originea sa transilvană, amintind de Ciubuc Clopotarul, omul lui Vodă. E generos, activ şi se exprimă lapidar şi sentenţios. E ca un patriarh al munţilor nemţeni care regretă că nu ştie a scrie. El preţuieşte cartea şi pe cei care o cunosc.

Bunica se emoţionează, plângând la toate cele; e miloasă, nu mânioasă, cu abstinenţe, dar, ca orice femeie crescută la ţară, harnică, săritoare la nevoie şi pricepută în ale gospodăriei, ca o vornicească ce nu era să se facă de râs.

Colegii de şcoală şi joacă sunt diferenţiaţi după origine, apucături şi vorbe. Ei sunt autorii a fel de fel de „drăcării" şi drăcovenii. Ei umblă mai mult în grup şi totuşi se disting fiecare cu felul său, ca şi piticii din *Albă ca zăpada*.

Nică Oşlobanu e un uriaş, violent şi mănâncă cât 17, dar şi blestemă ca un *deus olimpicus*. Cele mai expresive momente ale existenţei sale sunt cel cu ursul în clasă şi cel cu lemnele omului venit la Fălticeni să le vândă cu preţ bun, categoric homerice ambele, redate într-un tempo de dialog ce le face nu numai perfect scenice, dar formidabile ca forţă expresivă. El e „cât mi ţi-i melianul".

Vărul Dumitru e un coleg bun, antrenat la joacă şi petreceri, cu care autorul formează un cuplu la Broşteni şi la întorsul pe Bistriţa acasă.

Alt văr, Ion Mogorogea, fiul lui Vasile şi al Mărioarei, cel cu „Na, na, na, măria-ta", e un zgârcit, cu sentimentul acut al proprietăţii, dar de la alţii nu ia. Chiar de la crâşmăriţa din Rădăşeni, de unde fiecare s-a ales cu câte ceva, el n-a luat nimic. Culmea avatarurilor sale din timpul şcolii o constituie arderea cizmelor şi furatul purceilor, căci candidaţii la popie se ţineau de farse la gazde.

Gheorghe Trăsnea e, după cum îi arată numele, mărginit la minte, dar deşi prost, e curajos la pupat fetele, căci la asta tot prostul se pricepe. De cumplită învăţătură adoarme pe câmp molfăind definiţiile din manual. El nu mai ajunge să termine şcoala.

Zaharia lui Gâtlan, pe nume Simionescu, e aşezat, calm, înţelept, dar la nevoie sare ca un vultur. Cu Nică formează cuplul picaresc din ultimul capitol al *Amintirilor*. Davidică din Fărcaşa e cel mai dilatat portret, cu elemente din mediul rustic, realizat orizontal, finalul având poanta înecării în iazul pronumelor conjunctive. Numai în contextul întreg efectul e mare, altfel, detaşat, pare convenţional.

Mirăuţă e mai interesant decât Davidică prin umorul absurd pe care îl afişează cu dezinvoltură şi graţie chiar. El e un hâtru absolut, ca scos din basme. Nici el nu învăţa mult, ţinându-se de pozne. El căuta în dricul iernii să cumpere fragi şi căpşune şi uimea pe cei din piaţă; voia să cumpere cuie de la corabia lui Noe etc., lucruri imposibile.

Scanned with OKEN Scanner

Smărăndiţa popii e o zgâtie de fată harnică, ageră la minte, dar şi nebunatică. La plâns e ca o mireasă, darnică, de sare cămaşa de pe dânsa.

E de reţinut că Ion Creangă nu uită să amintească de cele mai multe ori dacă personajele sunt harnice, muncesc sau lenevesc, ca să le poată cuprinde mai bine.

Rudele sunt înstărite, interesante şi se caracterizează prin fapte şi vorbe, aşchia nu sare departe de copac. Mătuşa Mărioara are impulsuri violente de „scoate mahmurul din om", e acră, rea, zgârcită, pentru că nu-l lasă pe Nică să dea iama prin cireşe. Ea cere ispaşă pentru călcarea cânepii. Soţul său Vasile apare ca un cărpănos şi un zgârie-brânză. Fiul său Ion îi secătuieşte de bani pe amândoi, încât el încondeiază pe preoţii lacomi cu vorbe tâlcuite realist. Mai apare o mătuşă Mărioară cu soţul ei Andrei şi alte rubedenii.

Dascălii sunt despărţiţi, ca la Zaharia Stancu, în două ape, cum Charlemagne împărţea copiii: cei buni de-a dreapta, cei răi (deşi nu există elevi răi, ci numai care pun probleme şi care trebuie trataţi în mod individual) de-a stânga. Cel mai simpatic e bădiţa Vasile, învăţătorul cuminte şi ruşinos ca o fată mare; negru intens e colorat Iordache firnâitul, cu darul suptului, care trăgea copiii la fârtă. Profesorul Nanu din Broşteni apare ca un dascăl ideal, elogiat de vornicul din Pipirig. Popa Duhu va fi reluat pozitiv în povestirea cu acelaşi nume, exemplu de devotament pentru şcoală. Cei de la „fabrica de popi" din Fălticeni sunt luaţi în răspăr.

Preoţii şi călugării nu se bucură de simpatia scriitorului; ei formează un contrast puternic. Ironia nu-i cruţă, ba devine chiar satiră la adresa lor, fiind scrişi ca la pirogravură. Alexeevici de la Dorna are guşă, Oşlobanu e ursuz, nestăpânit, coleric, pâclişit, Chiriac din Vânătorii Neamţului e arghirofil. Un catihet de la Fălticeni e cartofor (dar nu putea juca singur cărţi). Catiheţii nu vin regulat la şcoală, îi interesează mai mult veniturile. Satira crengistă nu-i cruţă. Popa Buligă joacă straşnic. Călugării sunt arătaţi a fi nişte zamparagii leneşi, călugăriţele sunt vituperate în limbajul ambiguu al metaforelor proverbiale crengiste şi asemănate cu nişte căprioare.

Alte categorii umane se desprind ca o zugrăveală: ciobani, cărăuşi, ţărani, negustori, moş Ţandură, scripcarul Mihai, lingurarii ţigani, fel de fel de lume. O figură e Grigore care spune conăcăria la nunţi. Toţi vorbesc în particularul lor idiom de oameni ai muntelui, cu savoarea locuţiunilor bătrâne care le înfloresc graiul; toţi au umor de diferite nuanţe.

Natura picarescă a întâmplărilor oferă operei, la sfârşitul capitolului I şi în capitolele II şi III, cu poanta finalului fiecărui episod, un accent particular. Cele mai multe sunt întâmplări comice, iar efectul iese din contradicţie. Amestec de elemente are însăşi viaţa în sinuoasa ei necontenită desfăşurare. Nici unul nu e mai prejos de episodul cu leul din *Don Quijote*. Fericita ipostază a copilului martor sau actor el însuşi la clăci, şezători, jocuri, petreceri, la bogata viaţă a

Scanned with OKEN Scanner

satului, se împleteşte la tot pasul cu viaţa adâncă şi multilaterală a colectivităţii rurale pe care o admiră.

Realităţile locale se completează cu cele general-umane pe dimensiune socială şi psihologică, dar mereu în perimetrul sever al artei, al esteticului. Oglinda mişcată de Ion Creangă se poartă cuprinzător atât în aval cât şi în amonte când înfăţişează personaje şi întâmplări. El nu priveşte lumea ca un homo didacticus, ci ca un homo estheticus şi de aceea cantitatea de afecţiune se converteşte în valoare literară sigură, invidiabilă.

Umorul şi ironia sunt categorii estetice care ţin de opera lui Creangă. Umoristul sesizează contradicţiile lucid. Umorul său e ţărănesc prin excelenţă. E.Todoran a disociat elementele artei umoristului Creangă, stabilind în ce constă originalitatea umorului său în comparaţie cu al celorlalţi mari umorişti ai lumii. Umorul e generat de întâmplările picareşti, de trecerea dintr-un mediu în altul, de pătrunderea dintr-un loc în altul, de contradicţia dintre esenţă şi realitate. Umorul, spune E. Todoran, rezultă din observarea realităţii mai mult din inimă decât din cuget, deci e o formă a sentimentului. În al doilea rând, întâlnim la Creangă îngăduinţa şi simpatia pentru cei surprinşi în postura ridicolă , hazul fiind inocent. Umorul apare din contradicţia între aparenţă şi esenţă, dintre *to be* şi *to see*, dintre *être* şi *paraître*, dintre *Sein* şi *Schein*. Creangă converteşte ironia în umor, ca în folclor. Tehnica umorului nu e la îndemâna oricui; ea e tot atât de grea ca şi dialogul scenic în construcţia dramatică. La Cervantes şi Molière umorul e tragic; la Boccaccio — coroziv, la Rabelais — indecent, la Chaucer — jovial, la Mark Twain şi Dickens — duios, la Shaw şi Pirandello — paradoxal, la Budai Deleanu — baroc, la Swift — obscen, la Voltaire — sarcastic, la Caragiale — caustic, la Regnard — vesel, uşor, la Anatole France — sceptic, la Montesquieu — politic, la P. Daninos — bufon.

La Creangă e un umor ţărănesc, apropiat, cum remarcă E.Todoran, de cel al lui Regnard şi Chaucer. Între călugării lui Creangă şi ai lui Rabelais sau Boccaccio nu e nici o deosebire. Tehnica umorului e dublă: 1. acceptatio, 2. refutatio. Cel mai frecvent izvor al râsului e prostia care neagă orice posibilitate de sublim, căci prostie sublimă nu există. Umorul e adâncit printr-un limbaj colorat, perfect adecvat eroilor şi întâmplărilor narate. Batjocura nu e prea gravă, dar e executată cu un mare fond de seriozitate. Ca umorist, Creangă are arta de a individualiza personajele prin portretizări morale frapante, lucioase, metalice, prin exagerarea unor amănunte. Toate episoadele din cap.II şi III sunt comice, cu antiteza între ce trebuie şi ce se face, între ce se poate şi ce nu se poate, între aşteptare şi rezultat, între cauză şi efect, între scop şi mijloace, între conştiinţa clară a faptului comis şi simularea naivităţii sau ignoranţei, între firesc şi

Scanned with OKEN Scanner

nefiresc, între ceea ce este uman şi ce e animalier, între Dumnezeu şi dracii neosteniţi a ispiti pe călugări şi călugăriţe. Fiecare episod poate fi transmutat în anecdotă crengistă, cum e cea cu sfârâiacul, spusă la *Junimea*. Tehnica e reluată în câteva locuri de M. Sadoveanu (episodul Alecu Russo).

Amintirile sunt, de fapt, primul roman al copilăriei în care aceasta se ridică de la folclor la literatura cultă.

Stilul operei constituie încă un *quid est?* pentru cei înverşunaţi să afle secretul alchimiei limbii sale. E desăvârşit că e limpede. Cele mai bune analize se găsesc la G. Călinescu şi I. Iordan.

Creangă e superior lui M. Twain prin umorul său excelent, prin comicul întâmplărilor, prin contrastul între faptul comis şi simularea ignoranţei, ca în cazul smântânitului oalelor. Comică e întâmplarea cu pupăza din tei, dar nu numai ca sâmbure epic, ci ca limbaj de artă şi subtilitate de echivoc, căci el scrie: „mă sui încetişor în teiul care te adormea cu mirosul... floarei, bag mâna în scorbură" etc; este evident că punctele de suspensie apar aici cu sensul de *per contrarium*, căci nu a floare de tei mirosea cuibul pupăzei. Deznodământul comic e în episodul „La scăldat", satira feţelor bisericeşti se face într-un limbaj paremiologic expresiv cu ceva din strălucirea pe care o au în vorbire cei cinci tovarăşi ai lui Harap Alb, între ei nefiind deosebire de structură, registrul artistic fiind acelaşi, iar frazele, ale lui Gerilă, de exemplu, pot fi ale oricui din cei găzduiţi la Pavel Ciubotariul.

Duioşia şi lirismul evocativ este o altă trăsătură ce se exprimă prin felul cum sunt construite frazele incipiente la fiecare capitol, cu o simetrie uşor recognoscibilă. Nostalgia după viaţa frumoasă din trecutul copilăriei se toarnă în lungi suspine frazeologice de tip Creangă, întrerupte de un hohot de râs homeric. Izvorul râsului e şi aici prostia umană, a lui Trăsnea mai ales. Comentariul lui Creangă e sintetic şi sancţionat cu umor care e profund popular. În totalitatea sa, limba lui Creangă (analizată de G.I. Tohăneanu) e o limbă sublimată, şlefuită, cultivată cu intenţionalitate artistică, cu sens estetic, căci povestitorul trebuie să fie un artist, altfel povestea nu e poveste. La toate acestea trebuie să ne închipuim şi intonaţia vorbelor, fără de care efectul e diminuat considerabil în cazul lui Creangă.

Denumit roman, ciclul *Amintirilor* e unul dintre cele mai strălucite monumente de artă din literatura română şi din literatura lumii.

Opera lui I. Creangă e, cum spune M. Sadoveanu, un ban de aur pus în circulaţie universală, iar *Amintirile din copilărie*, prin ceea ce au unic, ingenuu, nemaiîntâlnit, nemaipovestit, fac serviciu de ambasador, ca întruchipare supremă a geniului poporului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Egalând pe Eminescu şi Caragiale, Ion Creangă este o expresie a geniului creator al poporului român, a cărui operă înfruntă veşnicia şi călătoreşte prin lume în caleaşca de aur a copilului cu hainele împăratului din povestea tinereţii fără bătrâneţe şi povestind pământului întreg poznele şi istoriile unei epoci bogate în evenimente, evidenţiind virtuţile unui popor cu vechi şi adânci aspiraţii de civilizaţie.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Povestea lui Harap Alb

Povestea lui Harap Alb a fost citită la *Junimea* şi a apărut în *Convorbiri literare* la 1 august 1877. Povestea aparţine ciclului omului viteaz în care eroul trebuie să îndeplinească fapte extraordinare a căror realizare va fi posibilă numai cu ajutorul unor tovarăşi năzdrăvani. Cele mai frecvente isprăvi din basmele ciclului sunt obţinerea fetei de împărat cu părul de aur sau căutarea unei ape miraculoase, elixirul vieţii, deci două tipuri fundamentale, din care al doilea are două forme. J. Boutière se ocupă minuţios de motivele lor epice. *Povestea lui Harap Alb* înfăţişează peripeţiile unui fecior de împărat de la o margine a lumii plecat la unchiul său, tot împărat de la altă margine a lumii şi de acolo la împăratul Roş spre a aduce pe fata acestuia şi a face nunta. Dar dedesubtul evenimentelor povestite se ascunde un sens mai adânc, cum spune Eminescu, căci nu trebuie să vedem în basm numai basmul şi în mit numai mitul. Făt-Frumos e un mit, iar dacă mitul este „o ţesătură de simboluri care îmbracă un mister", mister nu inaccesibil raţiunii, înseamnă că trebuie să descifrăm acest mister al basmului. Vulturul lui Prometeu e propria sa cugetare care îl roade, nevestele închise ale lui Barbă-Albastră sunt deziluziile lui şi reflectă o dramă intimă. Harap Alb are şi el greutăţi în drumul spre cealaltă margine a pământului, dar trebuie să le rezolve pozitiv, altfel se anulează el însuşi.

Se citează şase variante ale temei (Şăineanu), însă numai a lui Ispirescu e anterioară versiunii Creangă: două din Muntenia, două din Translivania, una din

Scanned with OKEN Scanner

Moldova, una din Bucovina. Toate versiunile diferă de *Povestea lui Harap Alb* în ce priveşte începutul cu proba curajului de trei ori; numai la Creangă e ajutorul dat de furnici şi albine, spânul, mulţimea probelor la care e supus eroul şi suprapunerea animalelor recunoscătoare la tema însoţitorilor năzdrăvani. Tema acestui basm e foarte răspândită în lume din cele mai vechi timpuri şi are variante multiple. Toate variantele se termină prin readucerea la viaţă a eroului, răsplătirea lui şi pedepsirea trădătorului. Calul are aici o inteligenţă excepţională care se transmite omului curajos (G. Călinescu).

Ca structură şi compoziţie, basmul e foarte bine conceput şi construit. Cele şapte părţi sunt separate prin formula mediană: „Se cam duc la împărăţie, / Dumnezeu să ne ţie, / Că cuvântul din poveste, / Înainte mult mai este", care se repetă de şase ori. Se poate da şi altă interpretare, în afară de aceasta, a lui Boutière, pentru formulă. Prima parte este proba curajului celor trei feciori de împărat şi plecarea celui mic; a doua e întâlnirea cu spânul şi substituirea, sosirea la Verde împărat; a treia — episodul cu sălăţile; — a patra episodul cu cerbul înstelat; — a cincea plecarea la împăratul Roş, întâlnirea cu cei cinci năzdrăvani; a şasea — cele şase probe şi cucerirea fetei; a şaptea — reîntoarcerea la Verde împărat, pedepsirea vicleanului trădător şi nunta celor doi tineri. Cum se vede foarte clar, e în primul rând grija pentru armonia compoziţiei, fără încurcături de elemente, fără dezvoltări la întâmplare, fără extinderi într-o parte în detrimentul alteia. Totul e echilibrat şi converge spre finalul fericit. Aici apare o mare diferenţă faţă de alţi povestitori, de cei populari îndeosebi (v. Călinescu, *Estetica basmului*, despre cei populari). În al doilea rând e vorba de *modul zicerii* basmului, de intenţionalitatea lui, care e absolut estetică (nu *quid*, ci *quomodo*), cu preeminenţa locuţiunilor şi umorului jovial excepţional, căci e mai important cum spui decât ce spui.

Jurământul în fântână constituie intriga după care urmează bogata experienţă a vieţii feciorului de împărat, ipostază plauzibilă pentru orice om pornit pe drumurile lumii. Şi feciorul de împărat fără stea din poemul lui Eminescu pleacă la drum şi are de învins greutăţi; şi al lui J.Benavente, şi al lui Al. Odobescu. Drumul e însăşi viaţa. Cele două drumuri ale lui Harap Alb sunt de iniţiere şi de verificare („Ai să ai nevoie şi de răi şi de buni" îi spune craiul). Harap Alb e tipul eroului popular, un veritabil Făt-Frumos care sintetizează ca într-un focar toate însuşirile alese ale poporului nostru. El e dârz, perseverent, sociabil, îşi respectă cuvântul dat, ca în balade, şi ţine seamă de părerile altora, deşi la început nu-şi putea da seama de valoarea lor. Tatăl său îi făcuse recomandări precise, dar el, neascultându-l, a avut de suferit din partea spânului şi a împăratului Roş. La începutul basmului e o plecare, o despărţire şi la sfârşit o reunire a celor buni, o încununare a faptelor viteze ale lui Harap Alb.

Spânul e un stigmatizat. El îl obligă prin viclenie pe fiul împăratului să i se substituie şi să-l asculte în mod absolut. Acesta e necinstit, asupritor, inuman,

Scanned with OKEN Scanner

crunt şi ticălos, înfumurat. Esenţa naturii sale e cuprinsă în aprecierea făcută la adresa oamenilor că sunt nişte dobitoace. Astfel el apare ca tipul crud şi mişel; el îl pălmuieşte pe Harap Alb în faţa fetelor împăratului Verde. Pedeapsa primită în final e meritată şi sancţionează o anomalie, o abatere de la mersul firii.

Împăratul Verde e un naiv, însă mândru de bogăţiile lui. E capabil să se entuziasmeze de frumuseţile naturii, pe care le consideră minuni adevărate, şi de industria oamenilor (G. Călinescu).

Nişte înţelepte cu suflet cinstit sunt fiicele împăratului Verde; miloase, pricepute, cu intuiţia realităţii, caracteristică sufletului feminin, ele bănuindu-l pe spân că este un impostor hidos; drepte şi ascultătoare, se uitau la spân ca şi câinele la pisică şi le era drag ca sarea în ochi, comparaţii concrete, convingătoare, din lumea materială imediată. Simetria trei fete—trei feciori e caracteristică basmelor.

Împăratul Roş e un buclucaş, un om rău, duşmănos, total opus ospitalierului spirit românesc, fudul, dar în final cedează văzând vrednicia peţitorilor.

Pe măsura lui e şi fata împăratului Roş: o „farmazoană", fiinţă ciudată, şireată, o vidmă de fată, care când vrea îşi arată coada, se face pasăre şi zboară după Lună, dar o prinde Păsărilă. Caracterizarea ei o fac Gerilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă, în termeni expresivi şi plastici: „bucăţică ruptă tată-său în picioare, ba încă şi mai şi..." zice Gerilă. „Ia, mai bine hai la culcuş că se face ziuă acuş. Ş-apoi ce a mai fi, a mai fi", îi zice Păsărilă, după ce a prins-o. Ochilă devine atunci paremiologic şi adaugă: „Iaca aşa, tot omul are un dar şi un amar, şi unde prisoseşte darul, nu se mai bagă în seamă amarul".

Cei cinci năzdrăvani sunt nişte personaje fantastice, groteşti, nişte giganţi, viguroşi, mucaliţi, săritori la nevoie, elocvenţi, expresia unei forţe colective, a trebuinţelor omeneşti, poate, dar şi ceva mai mult: cele cinci căi ale înţelepciunii prin simţuri. Ei vorbesc mult, mai ales Buzilă, dar şi acţionează; conversaţia lor e un sac de proverbe şi locuţii pline de umor. Portretele lor sunt memorabile prin acumularea notelor de umor şi ironie, cu elemente contrastante, cu repetiţii şi mijloace mnemotehnice, de tip popular, dar rafinat stilizate.

Calul e un iniţiat, un prevestitor al evenimentelor basmului, un ajutor sigur şi un consilier. Mitologia hipică, scrie G. Călinescu, e în relaţie cu spaţiul, deci cu el se rezolvă problema distanţelor colosale. Mai repede, numai gândul poate zbura. „Fără cal, orice faptă eroică este imposibilă" (G. Călinescu, *Estetica basmului*, p.105). Calul vorbeşte ca oamenii şi aparţine specificului vieţii materiale a poporului nostru.

Apa vie vine din Babilon şi are semnificaţia elixirului vieţii, frecventă în basme, întâlnită şi la Eminescu în *Călin Nebunul*.

Natura îl secondează şi sprijină pe eroul popular, în ipostaze variate, ca hiperbolizare a unor fenomene naturale. Realismul şi fantasticul coexistă aici, pentru a sublinia ideea de bază: victoria binelui şi adevărului, a frumosului vieţii

Scanned with OKEN Scanner

împotriva turpitudinii şi mişeliei, a cruzimii şi a răului din lume, a urâtului social.

Limba şi stilul sunt de o mare forţă expresivă, colorată umoristic, Creangă fiind în anumite privinţe, pe anumite laturi, un I.L. Caragiale al Moldovei, şi paremiologic, de fluenţă populară ca mierea: „Şi când nu sunt ochi negri, săruţi şi albaştri"; „Poate ai primit poroncă să jupeşti piatra morii şi să aduci pielea la împărăţie?" „Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gârlă", zice calul: „Decât cu aşa cal, mai bine *pedestru*" (neologism!). Întregul basm e o ţesătură de expresivitate. Limba şi stilul în *Harap Alb* dobândesc valori de expresivitate model şi pe lângă cele citate vom identifica altele. Personajele, ca şi la Caragiale, se individualizează prin incomparabilul lor limbaj stilizat la înalţi parametri estetici, căci graiul curent nu e aşa de strălucit. Spânului îi *merge gura ca pupăza*, în care comparaţie este şi atitudinea de dispreţ a povestitorului. „Să vă lăudaţi că sunteţi feciori de crai, asta nu miroasă a nas de om", zice feciorilor craiul. Altele asemenea ziceri pline de tâlc: „Zi-i lume şi te mântuie", „ia să-i faci chica topor, spinarea dobă şi pântecele cobză", „să dai şi tu cinstea pe ruşine", „căci deal cu deal se ajunge, dar încă om cu om", „Lac de-ar fi, broaşte sunt destule", „Ce vorbeşti în dodii, mătuşă?". În felul acesta ne convingem că limbajul este operă de artă, Creangă edifică o limbă proprie extraordinară, excepţională haină a gândirii sale, în care dialectul se dizolvă ca zahărul în apă. Şi naraţiunea lui Creangă suferă o mutaţie, căci ea devine dialog scenic. La cererea lui Harap Alb să-i dea fata, Roş împărat zice: „a veni ea şi vremea aceea, voinice... Dar ia mai aveţi puţină răbdare, căci fata nu-i de cele de pe drumuri, s-o luaţi numai aşa cum s-ar întâmpla. Ia să mai vedem, cam cum ar veni trebuşoara asta? Nu-i vorbă, de mâncat aţi mâncat, şi de băut aţi băut fiecare cât şeptesprezece; însă de acum înainte mai aveţi şi ceva treabă de făcut: iaca vă dau o mierţă de sămânţă de mac, amestecată cu una de năsip mărunţel, şi până mâni dimineaţă să-mi alegeţi macul de o parte, fir-de-fir, şi năsipul de altă parte. Nu cumva să găsesc vreun fir de mac printre năsip sau vreunul de năsip printre mac, că atuncea am stricat pacea. Şi dacă-ţi putea scoate la capăt trebuşoara asta, atunci oi mai vedea eu..." Graiul popular e vârstat cu zicale şi expresii tipice de mare forţă. Eroii aceştia vorbesc înflorit ca şi cei din „Amintiri" cu care parcă sunt fraţi; e de fapt aceeaşi mare familie de personaje care caracterizează situaţii şi eroi prin nesfârşita gamă de zicale şi ziceri consacrate, formulări metaforice lapidare, uneori pitoreşti, niciodată fastidioase.

Enumerările, clauzule (T. Vianu), valuri ritmice, ca flux şi reflux, de mare iscusinţă, paremiologie şi umor de cea mai bună origine sunt aspecte ale stilului său.

Reprodus după vol. Zaharia Măcovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura didactică şi pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

ION LUCA CARAGIALE (1852—1912)

O scrisoare pierdută

Comedia *O scrisoare pierdută*, care a fost citită la şedinţa *Junimii* şi s-a jucat în premieră la Teatrul Naţional din Bucureşti în ziua de 13 noiembrie 1884, este capodopera lui I.L. Caragiale, o capodoperă a literaturii române şi a literaturii universale, făcând parte din tezaurul omenirii şi jucată pe multe scene din lume.

Despre ipoteza genezei — Piatra Neamţ, Curtea de Argeş, Craiova, Piteşti — ca loc precis, nu putem afirma absolutul, doar vom reaminti observaţia autorului: „în materie de artă, plăsmuirea personagiilor este o creaţiune lăsată exclusiv imaginaţiei şi talentului autorului, care le poate găsi în orice mediu studiat adânc şi văzut prin prisma personalităţii autorului".

Izvoare, texte, variante şi ediţii succesive se găsesc minuţios indicate în ediţia critică (Al. Rosetti, Ş. Cioculescu, L. Călin, 1959—1965). E clar că reuşita ei vine după alte piese de teatru care dovedesc un talent neobişnuit şi că el continuă teatrul lui V. Alecsandri aducând însă o viziune modernă pentru timpul acela.

Tema comediei principale a lui Caragiale este demascarea prostiei umane şi a imoralităţii publice şi private, dezvăluirea împletirii de interese dintre două grupări politice locale ale partidului de guvernământ, într-un oraş de provincie, capitală de judeţ de munte, de aceea cred unii că e Piatra Neamţ sau Piteşti etc. Autorul critică minciuna vieţii politice, minciuna activităţii electorale la sfârşitul secolului al XIX-lea. El condamnă prostia, imoralitatea neruşinată, farsa regimului parlamentar, corupţia. Mesajul e deci umanist, apărând omul ca valoare superioară. E de fapt comedia vieţii publice şi particulare din România veche, idee cuprinzătoare, corespunzătoare spiritului critic junimist, al timpului, al scriitorilor. Conţinutul are un puternic caracter social dar şi de viaţă familială. Nimeni nu se sinchiseşte de nimic, imoralitatea e suverană peste tot, la toate nivelurile, în oraş, în case pretenţioase, la moşieri şi la burghezi.

Autorul îşi exprimă şi aici disprețul profund faţă de prostie şi de regimul „curat constituţional" perimat, scoţând la iveală contradicţiile interne ale obiectelor.

Scanned with OKEN Scanner

Structura piesei, profund dramatică, scenică, acuză o geometrie impecabilă, o artă ireproşabilă, care trădează un secret excepţional al construcţiei dialogului şi gradarea interesului la maximum. Compoziţia se limpezeşte cu motivaţia şi intensităţile interne neîntrerupte, mişcându-se totul într-un ritm viu de la confesiunea lui Pristanda până la cuvintele drastice ale aceluiaşi poliţai care închide textul piesei.

Acţiunea scoate în relief circumstanţele în care două tabere politice se duşmănesc, se insultă, iar în final se conciliază. În 1883 era de actualitate (v.discursurile lui T. Maiorescu) problema revizuirii Constituţiei şi acest moment se reflectă de asemenea în piesă. Nouă personaje (cu Ionescu şi Popescu fac unsprezece) arată că autorul pune preţ pe concentrare, cum crea Caragiale adesea: să fie toată lumea într-o piesă, prin personaje tipice, prin tipuri memorabile, despre care G. Ibrăileanu glosa cu penetraţie în *Creaţie şi analiză*: trăsăturile lor au un caracter de generalitate. I.L. Caragiale înţelege personajele ca nişte figuri complexe. Acţiunea se desfăşoară gradat, cuvânt cu cuvânt, replică cu replică, fiecare act având un punct culminant al său, în afară de punctul culminant al comediei. Actul I debutează cu o admirabilă scenă expozitivă în care se anunţă pierderea unei scrisori de dragoste, în jurul căreia se va petrece întreaga acţiune. Punctul culminant îl constituie vestea că Nae Caţavencu nu vrea să restituie scrisoarea decât în schimbul asigurării că va fi designat candidat pentru un loc de deputat, şi apariţia lui Zaharia Trahanache care anunţă că a descoperit o plastografie a lui Caţavencu. Actul al doilea începe cu numărătoarea voturilor posibile şi cu teama lui Farfuridi şi Brânzovenescu că vor fi trădaţi, adică partidul din care fac şi ei parte să susţină un candidat al opoziţiei, la care Trahanache răspunde cu fel de fel de teorii şi spune că nu ştie nimic, apoi iese. În scena a IX-a este întâlnirea dintre prefect şi posesorul scrisorii, o scenă tipică şi de nuanţe caracterologice memorabil prinse, gradat redate, în care vedem tehnica şantajului şi a tranzacţiei. Apoi apare Zoe. Momentul culminant îl constituie decizia lui Tipătescu şi Zoe de a susţine pe Caţavencu.

Actul al III-lea cuprinde două părţi, dominate de discursul agramat, de beţia de cuvinte, al lui Farfuridi (prima parte) şi de discursul categoric demagogic al lui Caţavencu (a doua parte) până la punctul culminant când se pronunţă numele candidatului propus de centru, după care urmează vacarmul şi bătaia (scena 7), după obiceiul electoral de zeci de ani, satirizat în poezii publicistice, în piese de teatru, de atât de mulţi autori.

Actul al IV-lea aduce înfrângerea lui Caţavencu şi alegerea senilului Agamiţă Dandanache, „luptător" de la 1848, adevărat maestru al şantajului, de vreme ce cu o scrisoare bine păstrată îşi poate asigura alegerea perpetuă, în toate legislaturile. Salvat de consecinţele unei plastografii, Caţavencu acceptă ce i-a ordonat Zoe şi conduce manifestaţia în cinstea noului ales. Punctul culminant al

Scanned with OKEN Scanner

acestui act îl constituie momentul când Caţavencu îngenunche în faţa Zoei şi se supune celor patru condiţii dictate de dânsa, deci capitulând înaintea celor doi adversari: Zoe şi Dandanache. Femeia nu e proastă şi nu a ieşit batjocorită.

Geneza interioară provine din experienţa de gazetar a lui Caragiale şi din observarea tipurilor vremii sale, cu opţiunea cunoscută pentru Dandanache, care e mai sinistru decât Caţavencu.

Tipologia. *O scrisoare pierdută* cuprinde o galerie de tipuri ilustrative pentru epoca străbătură de Caragiale. Dar un personaj aparţine unei clase sociale, unei naţiuni, aparţine umanităţii prin trăsăturile general-umane, însă are şi însuşiri proprii lui însuşi, încât poate fi imediat identificat pe linie caracterologică. Sunt trăsături comune şi trăsături individuale, care se topesc în realizarea tipului. Mijloacele prin care sunt realizate aceste tipuri sunt în acelaşi timp procedee de realizare a comicului de moravuri, de caracter, de situaţie, de limbaj etc. Comicul e realizat prin contrast, prin afişarea gesturilor şi atitudinilor, prin vorbire în cea mai mare parte (incoerenţă, nonsensuri, lipsă de logică, confuzie de termeni, logoree, repetiţii, tautologii, inadvertenţe, automatisme lexicale, amestec de stiluri, prin numele personajelor etc.), prin procedeul *rinforzando*, prin indicaţiile de regie scenică ale autorului. În personaje, ca tipuri reprezentative, e concentrată toată prostia şi corupţia societăţii trecute şi a familiei, a politicianismului trecut: demagogie, laşitate, perfidie, lăcomie, şantaj, umilire, servilism, imoralitate publică şi intimă, dar mai multă prostie decât toate. De aceea e întemeiată observaţia lui Ibrăileanu că la Caragiale întâlnim cele mai reuşite tipuri din literatura română.

Zaharia Trahanache e comicul naiv. El e un bonom, lent, opus aroganţei, violenţei şi velocităţii, alacrităţii, dar e un mare şiret, un astuţios disimulat, ca un vechi politician. El tergiversează, nu dă adevărul pe faţă (actul II), se preface a nu şti nimic şi mereu afişează vestita lui formulă ajunsă proverbială: „Ai puţintică răbdare, stimabile. Mă scoţi din ţâţâni“, chiar când devine furios. Se pot cita cuvintele când discută cu Farfuridi şi Brânzovenescu (act.II) şi când prezidează adunarea (act.III). Credul sau indulgent, el nu are nici un interes să se strice cu prefectul şi susţine teza plastografiei, dar când e ameninţat serios, la şantaj, dă replica prin contraşantaj şi ştie să manevreze astfel lucrurile încât să iasă Agamiţă. În privinţa Zoei, el ştie că nu ştie. Trahanache e un ostil progresului prin debitarea formulei sale permanente. El vorbeşte de morală, face apel la ea, dar în mediul său social şi familial nu există morală. Din enumerarea numeroaselor comitete şi comiţii din care Trahanache face parte, Caragiale obţine efecte de mare umor.

G. Călinescu scrie că „Trahanache e un bărbat cu principii etice şi cu încredere oarbă în onestitatea soţiei“.

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Tipătescu e lucid, fermecător, inteligent, chiar romantic, în viziunea lui Caragiale. El nu stropşeşte cuvintele, numai pare că e sceptic, dar e romantic. El ezită să plece cu Zoe în necunoscut, care e mai romantică decât toate celelalte personaje, dar e influenţat de dânsa prin iradiere, prin transfer de sentimente. El e al doilea şef de judeţ. El acceptă candidatura lui Caţavencu ca să nu se strice cu Zoe, pe când Trahanache nu acceptă pe Caţavencu.

Tipătescu e prefectul arogant, violent, impulsiv, care, sub imperiul unei mari agitaţii, nu se poate reţine de la vorbe negândite. El e abuziv şi împarte funcţii ca din propria sa proprietate, exemplu cele patru oferte din actul I, scena 9. El are morgă de posesor fericit, dar e un om cu putere discreţionară în tot judeţul, căci el poate aresta oricând pe oricine. Prefectura mai apare la Caragiale în *Telegrame*, în alte schiţe. Replicile sale sunt scurte şi tranşante. El are conştiinţa rolului său şi a puterii de care dispune. Pristanda îl caracterizează cu luciditate, just: „moşia moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica, coana Joiţica". Tipătescu are dispreţul omului puternic şi bogat faţă de un arivist care se foloseşte de găinării politice: „A, ce lume! ce lume!" Dar aceste cuvinte se întorc împotriva lui, deoarece el continuă adulterul şi tolerează calculele greşite ale lui Pristanda cu steagurile. Dar ce puţin era ceea ce făcea Pristanda faţă de ceea ce operau în stil mare politicienii vremii lui Caragiale!

Farfuridi şi Brânzovenescu alcătuiesc o pereche contrastantă, în teatru necesară pentru efecte de comic, prin care Caragiale reia un vechi procedeu al cuplurilor cu temperamente antitetice. Deşi inseparabili, totdeauna de aceeaşi opinie, totuşi opuşi ca fire, ei pot fi caracterizaţi prin gesturi şi vorbe. Farfuridi admite trădarea dacă o cer interesele castei politice din care face parte. Farfuridi ar fi urmat să fie ales deputat, cu toate că e absolut incapabil de efort şi gândire; incult, dar, totuşi, grozav de pretenţios, cu veleităţi mari. El e şi violent, gata să trimită o telegramă îndrăzneaţă iscălită „anonim". Discursul său e plin de nonsensuri şi abdicări de la legile logicii, stil logoreic tipic. Brânzovenescu e umbra timidă a lui Tache. El e mai domol, placid, încercând să-l tempereze cu vorbele: „Tache, Tache, fii cuminte".

Nae Caţavencu pare că denunţă numai crime sinistre: „Ajutor! Săriţi! Mă omoară vampirul! prefectul asasin". El e patetic şi aforistic, zice G. Călinescu, iar tipul său e anticipat de Tribunescu din *Zgârcitul risipitor* de V. Alecsandri. Caţavencu e o mare realizare dramatică, un tip colosal de comedie, un tip de mare anvergură. Literatura noastră nu mai are un astfel de tip de demagog politic, prezentat grotesc şi din mai multe unghiuri de vedere. El e gazetar şi avocat, profesiuni care permit dezvoltarea demagogiei. Avocatul apare des în opera lui Caragiale. Caţavencu e un îngâmfat, el vrea să parvie, dar se adaptează repede la orice. Capabil de orice, el se acoperă împotriva riscurilor cu o perdea de fraze

Scanned with OKEN Scanner

bombastice: „Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambeta“ (?!). Caţavencu nu e străin de configuraţia lui Rică Venturiano. Considerând de sus gestul lui Pristanda, el zice: „Nu braţul care loveşte, voinţa care ordonă e de vină“ şi se referă la „martiriul“ unora dintre ai săi. Frazeolog versat şi redutabil, om cu tupeu, cu lipsă de scrupule şi foarte elastic şi versatil, el va putea triumfa în alte alegeri, deşi de data aceasta a pierdut partida cea mare. El e gata să rostească discursul encomiastic final în cinstea alesului — adversarul său.

Cetăţeanul turmentat este „negustor“ şi „apropitar“, I.L. Caragiale a scris un articol despre acest personaj, cu ocazia interpretării lui de către Ion Brezeanu (25 decembrie 1898), care a accentuat umanitatea tipului. Într-o lume în care predomină necinstea şi şantajul, el aduce o picătură de umanitate şi candoare. Prezenţa lui creează comic de situaţie şi de limbaj, mai ales.

Pristanda e o unealtă docilă a celor trei: Zoe, Tipătescu, Trahanache. El devine „scrofulos la datorie“. Are 11 suflete de întreţinut şi consideră că are o „famèlie mare“. Tot grupul de la putere are nevoie de poliţaiul oraşului. E un simbol al executării ordinelor. Nu-şi face iluzii asupra sistemului parlamentar şi o spune franc: „Curat violare de domiciliu, da umflaţi-l“ când îl arestează pe Caţavencu. Versatil, cu automatisme care îi pun în relief şi mai mult slugărnicia, el urmează şi deviza nevestei sale: „pupă-l în bot şi-i papă tot“. Îşi face venituri ilicite, cum îşi făceau şi alţii. El deschide şi închide piesa, cu vorbele sale, e deci un fel de resort de cortină comică. Vorbele sale finale despre Zoe că e o damă bună nu trebuie socotite numaidecât ambigue; în epocă noţiunea era folosită şi de Eminescu, fără nimic peiorativ, dar la Caragiale sensul s-a reverberat retroactiv şi a dat un anumit înţeles echivoc.

Agamiţă Dandanache apare mai târziu în piesă (IV,3). I. Suchianu arată cum a descoperit Caragiale soluţia aceasta, exact ca un proverb: Când doi se ceartă, al treilea câştigă. Personajul e „mai prost ca Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu“. Autorul consideră că e un exemplu de culminaţie, de deznodământ surprinzător. El şi-a putut asigura un sprijin mai tare decât cel pe care-l putea avea provincialul. El e o epavă morală, un senil, un peltic, dar şantajist perpetuu, căci el nu restituie scrisoarea compromiţătoare cu ajutorul căreia s-a ales, spre a o putea utiliza şi altă dată: „S-ar putea să fac asa prostie? Mai trebuie s-al'dată... La un caz iar pac! la *Războiul*“. Mijloacele de caracterizare sunt la acest personaj, în afară de onomastică, repetiţiile unor cuvinte, schilodirea lor, confuzia între personaje: Zoe văzută ca soţie a lui Tipătescu! Dandanache e „fioros ca lăcusta, ca musca mărită la proporţiile unui monument asiat“ (G. Călinescu). Dandanache e omul interjecţiilor cu care plasticizează chinurile drumului, cuvinte care contribuie la mai buna lui individualizare: hodoronc-

Scanned with OKEN Scanner

hodoronc, sdronca-sdronca, ei uite", care parcă izvorăsc ironic din el împotriva lui. El se dă drept un continuator al tradiţiei: „... Eu care familia mea... de la patuzsopt în Cameră", desigur „în toate Camerele, cu toate partidele, ca românul imparţial".

Felul de a acţiona, capacitatea de a se insinua demonstrează că forţa care s-a păstrat în psihicul lui stă în virtutea inerţiei.

Zoe e o *mulier venerabilis*.

Zoe se luptă să-şi apere triunghiul conjugal. Ea e atotputernică. Se putea parveni uşor prin femei. Frivolă, ea îşi înşală soţul, dar prin soţ şi amant stăpâneşte judeţul de munte şi partidul de la putere. „Da, eu îl aleg... Aide, Fănică" (I,6). Ea îi poate făgădui lui Caţavencu deputăţia, ca să scape de ruşine: „Ei! eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu". În actul I îi spune lui Pristanda, despre Caţavencu: „Poartă-te bine cu el". În actul II,6, la opunerea lui Tipătescu de a-l proclama candidat, ea exclamă convinsă: „Da, sunt hotărâtă, da', nu voi să mor până nu voi fi luptat cu toate împrejurările". În actul IV o vedem trecând repede de la o stare sufletească la alta: A, Aha, A, Ai... cu notarea gesturilor expresive. Ea impune apoi cele patru condiţii lui Nae Caţavencu. Bucuria ei e redată în scena a X-a, de destindere a prea lungii încordări nervoase: „E adevărat, ori visez? (şade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citeşte, o sărută). Fănică! (se scoală râzând, o mai citeşte, o mai sărută de mai multe ori şi iar şade). Fănică! (plâns nervos... după o pauză, se scoală zâmbind, se şterge la ochi şi răsuflă tare). A!... mi-a trecut... Fănică! (suie repede scările la dreapta şi dispare)". În această scenă, mişcarea ei e de mare joc şi solicită varietatea intonaţiei corespunzătoare stării psihice. Mai târziu, cu câteva clipe, ea zice, tot cu schimbări de ton: „Şi astfel, cum ai văzut, /.../d-le prefect, furtuna rea trece curând". Caracterizarea ei e făcută şi de alte personaje, cu insinuări echivoce. Ea e cea care îi promite lui Caţavencu, mărinimoasă, perspectiva alegerii: „fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră".

Mijloacele de realizare a comicului sunt bogate şi subtile. Personajele contribuie la intensificarea comicului şi explicitează ideea operei. Critica din această operă va fi continuată în momente şi schiţe şi în pamfletul din 1907. Critica se face de pe poziţii projunimiste, în virtutea teoriei „formelor fără fond", propagată de conservatori. Cuvintele lui Pristanda au rostul să satirizeze regimul de atunci întărind afirmaţiile lui Caţavencu cu „binefacerile unui sistem constituţional", iar poliţaiul întăreşte cu vorbele: „Curat constituţional!"

Comicul e o categorie estetică şi rezultă din contrastul puternic între *être* şi *paraître*, între *to be* şi *to see*, între *Schein* şi *Sein*, între fiinţe reale şi masca lor, între pretenţia (democratică, de la 1883) şi realitatea politică a timpului. Comicul acesta nu e gratuit, cum s-a susţinut, ci are o finalitate satirică, socială,

Scanned with OKEN Scanner

nu e comic pentru sine. Esenţa comicului este realistă. Râsul izbucneşte când constatăm discrepanţa între firea exactă a personajelor şi aparenţa lor în piesă. Comicul e de moravuri, cum sunt cele din comedia lui Caragiale, moravuri publice şi particulare. Comicul de caracter e relevat la fiecare personaj al piesei. Trahanache se consideră prezident şi stâlp al puterii care decide singur, dar în realitate e dirijat de Zoe, care face cum ştie ea şi decide pentru cine să se voteze. Trahanache se opune corupţiei, dar în jurul său, peste tot, e corupţie. Cuvintele sale despre morală cad inadecvat şi ne fac să râdem pentru că se vorbeşte teoretic despre ceva ce nu există. Caţavencu vorbeşte despre progresul ţării, al României, dar se gândeşte cum să se aranjeze el mai bine. Zoe vrea să pară onestă, dar e frivolă. Pristanda vrea să pară modest, năcăjit, devotat unui prefect energic, dar îşi face venituri ilicite şi citeşte foaia lui Caţavencu, cu care s-ar pune bine în eventualitatea unui schimb în persoana deputatului viitor. El e zelos şi slugarnic, încalcă legea la fiecare pas, din ordin. Tipătescu, în loc să respecte legea, o calcă. Dandanache e un şantajist care vrea să figureze în conducerea treburilor.

Şi situaţiile definesc caracterul personajelor. Comicul de situaţie e abundent la Caragiale. Caţavencu şi Dandanache uzează de acelaşi procedeu infam al şantajului: unul reuşeşte, altul cade; izbuteşte cel mai astuţios şi corupt, care are tradiţia unor astfel de procedee de la centru. Caţavencu spune că tot românul trebuie să prospere, dar tocmai în acel moment intră cetăţeanul turmentat care strigă: „Şi eu!“ unde râsul e generat de contrastul dintre pretenţia teoretică a politicianului demagog şi realitatea beţiei celui venit pe scenă. Când Caţavencu se aşteaptă să fie proclamat candidat şi e proclamat Agamiţă Dandanache, e comic de situaţie. Când Caţavencu îngenunche în faţa Zoei e comic de situaţie. Pierderea scrisorii şi găsirea ei, pierderea din nou şi iar ajungerea ei la destinatar e comic de situaţie. Când Caţavencu afirmă că are tăria opiniilor lui iar în final execută ce i-a spus Zoe e comic de caracter. Comic de caracter şi de situaţie întâlnim şi la Farfuridi şi Brânzovenescu. Personajele au trăsături comune: incapacitatea la Farfuridi, inerţia la Dandanache, infatuarea la Caţavencu; josnicia şi goana după averi şi titluri la Caţavencu, Farfuridi, Dandanache. De aceea e un contrast uriaş între ceea ce spun ele că fac şi sunt şi ceea ce reprezintă în realitate. Ele lasă impresia că nu se cunosc bine, că vor să ne păcălească. Contrastul acesta e foarte frapant şi stârneşte râsul. În comicul lui Caragiale se împletesc şi alte forme sau măşti ale comicului. În primul rând e extraordinar *comicul teoriilor*. Acesta e valabil la aproape toate personajele şi în toate comediile. De aici decurg o serie de efecte comice extraordinare, cu limbajul stupid provenit din lipsa de logică. Teorii fac toţi eroii lui Caragiale, mai pretenţioase sau mai modeste, încât şi Mitică şi alţii se găsesc în postura de teoreticieni.

Înainte de a trece la *comicul stilului* cu toate curioasele lui variante, să

Scanned with OKEN Scanner

amintim măştile comice cunoscute pe scară universală şi practicate şi de Caragiale. Imbroglio-ul e la nivelul opacităţii lui Dandanache când confundă personajele, aliat cu qui-pro-quo (mai evident în farsa *D-ale carnavalului*). Păcălitorul păcălit este Caţavencu, care a vrut să păcălească dar a căzut el însuşi între păcăliţi. Situaţia răsturnată este în acelaşi caz, fiind ales nu Farfuridi, care se aştepta, nici Caţavencu-idem, ci senilul Dandanache. O mască comică este bulgărele de zăpadă sau acumularea în cazul discursului imbecil al lui Farfuridi, când adună una peste alta datele şi sare dincolo de prezent în vuietul viitorului, devenind comic al inerţiei avocaţiale, comicul beţiei de cuvinte. Altă modalitate sau mască a comicului dramatic este repetiţia, vizibilă la personajele care nu dispun de o gamă mai bogată de mijloace sau la cele automatizate, comicul formulelor stereotipe, cum sunt formulele pietrificate ale lui Pristanda, ale lui Trahanache, auzite uneori şi azi în sens ironic, ale lui Farfuridi etc. Anticlimaxul s-ar putea identifica în seriosul început al luptei lui Caţavencu spre a ajunge deputat şi ridicola situaţie finală când ovaţionează pe adversarul său cu mult mai nevrednic decât el însuşi, deci a felicita o nulitate absolută. Cuplul comic îl formează Farfuridi şi Brânzovenescu. Comicul denumit *rinforzando* constă în sublinierea de către autor a unor cuvinte sau pasaje, prin care se accentuează caracterul comic, cum sunt în schiţe unele cuvinte de origine străină sau chiar cuvinte străine scrise cursiv spre a li se evidenţia semnificaţia deosebită, per contrarium, ca ironie, ca metaforă, ca fiind puse în ghilimele (deci opusul celor afirmate à la lettre). Mijloacele tipografice sunt foarte numeroase în teatrul şi proza schiţelor lui Caragiale ca modalitate de realizare a comicului (umor sau ironie).

Comicul stilului este excepţional la Caragiale. Comicul verbal e aproape unic la noi şi aici autorul a făcut şcoală, căci şi G. Ciprian, şi Eugen Ionescu şi alţii merg pe brazda trasă de comicul stilului lui Caragiale, unde fiecare personaj are incomparabilul său limbaj caracterizant, atingând absurdul maxim. Nu numai numele eroilor este de reţinut; în privinţa aceasta studiul magistral este al lui G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în care îl citează pe Bergson, filozoful francez al intuiţiei, cu formula despre comic. Se subliniază semnificaţiile prenumelor, sufixelor, originile numelor («totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ şi simbolic»). „În opera lui Caragiale problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică, şi într-o astfel de operă, numele e o însuşire mai esenţială a personagiului, decât în alte genuri literare", afirmă Ibrăileanu. Numele nu caracterizează numai tipurile, ci şi clasa socială, veche sau nouă, proveniența, muntenească ori moldovenească, rolul lor social, într-o epocă de tranziţie, adică de amestec între vechi şi nou, indigen şi străin. Aceasta e explicaţia criticului. Numele „sunt formule rezumative".

Scanned with OKEN Scanner

Iar amestecul ilar de stiluri, administrativ sau erotic, culinar cu politic burghez, solemn cu stilul familiar, parlamentar cu cel de mahala etc. fac din comedia lui Caragiale un exemplu strălucit de erori stilistice colosale, modele negative ale ignoranţei şi hazardului lexical. Trahanache chiar amestecă pretenţiosul stil de şedinţe cu nuanţele de bucătărie şi de limbaj cu nişte inferiori desconsideraţi. Numai Zoe şi Tipătescu nu sunt supuşi examenului stilistic şi nu au greşeli de exprimare care să-i facă ridicoli, pe când ceilalţi toţi cad în cursa greşelilor de gramatică sau de logică etc. Prostia unuia reverberează prostie şi asupra altuia şi aşa se proliferează formulele şi stupizeniile unor eroi caragelieni. Traducerile scot acest comic prin transpuneri idiomatice particulare fiecărei limbi.

Comicul stilului e repede sesizat de fiecare om şi Caragiale e neîntrecut în caracterizarea eroilor prin acest procedeu universal. Iorgu Iordan afirmă că limba „eroilor" lui Caragiale întrece „realitatea lingvistică din acea vreme". Personajele sunt individualizate prin limba lor cu totul expresivă. Unele sintagme au devenit proverbiale, de uz comun, şi se folosesc pentru a sancţiona precis o abatere de la etica noastră.

Comice sunt formulele stereotipe ale lui Pristanda, expresiile temporizatoare bonome ale lui Trahanache, frazeologia confuză a lui Farfuridi, întrebările naive ale lui Brânzovenescu, vorbele umflate ale lui Caţavencu, pelticia senilului Dandanache, întrebarea-refren tipică a cetăţeanului turmentat, încât fiecare personaj este fixat cu o etichetă în sotisierul lui Caragiale. Neologismele devin nişte perle comice de toată mirarea, căci sunt rostite greşit, cu buna părere că au fost spuse corect: incongruenţa între corect şi deformat naşte comicul: bampir (spus nu numai de Pristanda), dar de el încetăţenit în piesă; cioclopedică (de la mai uşorul de pronunţat: cioclu); catrindală, nifilist etc.

Printre mijloacele de realizare a comicului este de citat şi tot ce a dat Caragiale ca indicaţii de regie între paranteze (de ex. „cu glas lătrător," la Caţavencu etc.)

Având toate măştile comicului universal, surprinzând cu genialitate trăsături umane generale şi speciale, comedia *O scrisoare pierdută* se gustă şi pe alte meridiane tocmai pentru omenescul său satiric valabil estetic, chiar dacă nu se cunosc aiurea toate amănuntele vieţii politice de la noi, din secolul trecut, dar cantitatea de uman este imensă ca să nu poată fi înţeleasă sub toate stelele, să facă să râdă toate feţele.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

Atunci când nuvela *În vreme de război* a fost pusă, pe bună dreptate, sub emblema naturalismului, s-a avut în vedere universul tematic: stările patologice — obsesia, nebunia, o situaţie ieşită din comun, visul, naturi psihice şi morale neobişnuite. Prea des însă s-a văzut în naturalism un mod de a fi al realismului, uitându-se, de fapt, că între conceptele de realism şi naturalism există diferenţe de esenţă. Pentru naturalişti, „realitatea" realiştilor nu era decât o formă de manifestare a unei alte realităţi, mult mai profundă: *natura*. Prin natură, în concepţia lor, trebuie să se înţeleagă acea zonă a psihicului în care se conjugă ereditatea (studiată de Darwin şi Lucas) cu determinismul (lui Taine) prin cei trei factori: rasa, mediul, momentul. Fără îndoială, între realism şi naturalism este continuitate, dar aceasta din urmă reprezintă o altă fază în devenirea literaturii, implicând, după cum vom vedea, la I.L. Caragiale, un *mod de tratare nou* a unui univers tematic nou, unde naturalismul pune în valoare pornirile bolnăvicioase, spaima, *visul*, ca formă paroxistică de concentrare a obsesiei, maladiile psihice, cazurile ciudate.

Stilistic, nuvela *În vreme de război* relevă o particularitate cu totul interesantă la nivelul cuvintelor emise de narator (care poartă numele de *povestire*): atunci când ne este prezentată realitatea — care ar trebui să apară ca univers coerent, stabil, având un sens precis — naratorul, dimpotrivă, o *relativizează*, o pune sub semnul îndoielii. Realitatea se dovedeşte a fi, paradoxal, amăgire, aparenţă, *vis*. Pe de altă parte, visul nu este tratat drept ilogic şi iluzoriu; el are în nuvelă statutul realităţii. Putem vorbi, prin urmare, de inversarea raportului dintre realitate şi vis. Modul de construcţie a nuvelei se face nu din perspectiva realităţii, ci din perspectiva visului, astfel încât realitatea este ordonată de vis şi obsesie, ceea ce înseamnă că *elementul naturalist devine modelator la nivelul viziunii*.

Realitatea este relativizată pe două căi: ironia şi discursul indirect liber (adică acele cuvinte care, deşi spuse de narator, sunt gândite de personaj). Întâlnim ironia de la forma cea mai subtilă, ca aluzie: „Într-o seară, părintele Iancu a făcut *prostia* să rămână acasă singur de tot...", „După miezul nopţii, *iacăte* oaspeţii negri...", „*De mirare* însă un lucru — popa avea un buiestraş minunat şi două iepe de prăsilă: nu i le-au luat", „Dar ceva *mai curios* — câinii din curte... nu dedeseră nici un semn de viaţă! Hoţii au fel de fel de meşteşuguri ca să adoarmă câinii cei mai sălbatici; le dă, *pesemne*, un fel de mâncare

Scanned with OKEN Scanner

descântată, ori cine ştie ce", până la antifrază (când, pentru a exprima un sens negativ, se foloseşte un cuvânt cu sens pozitiv, laudativ): „D-l Stavrache *a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste* [a morţii fratelui]!... Nu trebuie să se lase *copleşit de durere*... S-a spălat pe ochi; a pus caii la brişcă şi a plecat repede la târg să întrebe pe avocat, cu ce forme intră cineva regulat în stăpânirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moştenitor". Ironia relativizează pentru că implică o *dedublare*: pe de o parte se afirmă, pe de alta se neagă, afirmaţia fiind făcută pentru a fi respinsă, însă nu (întotdeauna) pe deplin. Realitatea este astfel un tărâm *ce apare* într-un fel şi se dovedeşte *a fi* altfel. Între narator şi evenimentele narate s-a produs o ruptură, o distanţare pe care acesta o exprimă prin diferite *aprecieri* pe care le face: faptul că „buiestraşul popii" nu a fost luat este lucru „de mirare", câinii nu au lătrat şi aceasta este „ceva mai curios".

Aceeaşi dedublare (dialog) o reîntâlnim în cadrul discursului indirect liber: „Ce avea preotul pe suflet? Ce să aibă? Lucru greu de-nţeles firește; aşa că d-l Stavrache, mai întâi nici n-a vrut să crează. Cum s-a putut? Omul cu greutate...! — frate-său! preotul — să fi fost capul bandei de tâlhari! Şi cu toate astea era adevărat. Dracu-l împinsese!"; sau: „De mult nu se mai pomenea acum de preotul Iancu... Se-necase? Îl răpusese cineva? Nici urmă nu lăsase..."

Dedublarea şi dialogul sunt prezente şi la nivelul personajului Stavrache. Acesta plânge „mult, mult", dar aleargă la avocat pentru a intra „regulat în stăpânirea averii fratelui pierdut". De asemenea, hangiul, dedublându-se, dialoghează cu sine însuşi: „Care va să zică — clipi gândul hangiului — nici vorbă n-a fost de judecată despre popa, despre capul şi gazda tâlharilor. Aoleu! Ce mai judecători!... Dar o să îndrăznească să se mai întoarcă?... Dar dacă îndrăzneşte şi se întoarce? Atunci, ce-i de făcut?... O veni?... N-o veni?..."

Procedeu cu totul rar în literatură, dialogul apare şi între personaj şi narator, ceea ce duce la ştergerea frontierelor dintre elementele povestirii: „ — Dar — întrebă distras d-l Stavrache — ce s-o mai fi făcut cu tâlharii prinşi astă-primăvară? Tâlharii fuseseră osândiţi la diferite pedepse şi desigur erau şi aşezaţi la locurile de muncă". Să repetăm că *textul nu este relativizat prin dialog* (ironie şi discurs indirect liber) *decât atunci când sunt înfăţişate fapte reale din nuvelă*.

Cu totul altfel se prezintă lucrurile atunci când intervine visul: textul îşi pierde natura dialogală pentru a deveni monologic, strict epic; intervenţiile ironice ale autorului lipsesc, dispare şi discursul indirect liber. Trecerea de la realitate la vis şi de la o modalitate la alta este *pregătită* de autor prin:

1. cuvintele stranii ale avocatului: „ — Atunci stăpâneşte sănătos [averea] — a adăugat avocatul — şi dacă te-o supăra cineva, atunci vino la mine... Numai unul singur te-ar putea călca... — Cine, întrebă d-l Stavrache, — Popa. Moştenitorul zâmbi şi cu siguranţă răspunse: — Aş! nu mă mai poate călca, săracul!", şi

Scanned with OKEN Scanner

2. prin afirmaţia cu caracter general: „Dar orice se-ntâmplă des nu ne mai mişcă; orice minune a treia oară trebuie să ni se pară un lucru foarte firesc. Pentru aceasta, hangiul primi fără multă emoţie vizita înstrăinatului, care venea cine ştie de unde, de departe". Visul „trebuie să ni se pară lucru foarte firesc", instaurându-se ca fapt real: „D-l Stavrache sta în odăiţă, căutând să desfacă nişte socoteli încurcate, când intră nenorocitul fugar. Stins de oboseală, bolnav, cu faţa hiravă şi cu ochii-n fundul capului ca în clipa morţii, ocnaşul era îmbrăcat în haina vărgată de la ocnă, de unde scăpase, ca prin minune, pilindu-şi lanţurile..."

Realitatea fiind prezentată ca vis şi visul ca realitate, se ajunge astfel la o *ambiguitate* totală a textului. Pătrunderea gradată a visului în realitate (la a cărui impresie de terifiant contribuie substanţial modul de prezentare) duce la invadarea realităţii de către vis şi obsesie. Patologicul, fondul obscur, inconştient, ereditar poate, favorizat de moment şi mediu (o ploaie ce nu se mai curma) au invadat realul.

Suntem, fără îndoială, în prezenţa uneia dintre nuvelele în care uimitoarea măiestrie de a crea efect artistic lucrează la toate nivelurile: tematică, stil, construcţie, prin adecvarea stilului şi construcţiei la tematică.

Reprodus după Vasile Popovici,I.L. Caragiale:
În vreme de război, revista
Limba şi literatura română, nr.2/1980

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SLAVICI (1848 — 1925)

Moara cu noroc

Într-o amplă prefaţă la ediţia de nuvele din 1958, Ion Breazu deosebea, nu fără o argumentaţie convingătoare, două faze în evoluţia nuvelisticii lui Ioan Slavici, una idilică, pronunţat folclorică şi alta dramatică, tragică. *Moara cu noroc*, capodoperă a literaturii noastre nuvelistice, a fost publicată în volumul de debut *Novele din popor*, apărut la Bucureşti în 1881, inaugurând cea de a doua perioadă din creaţia scriitorului. „Nimbul idilic al personajelor, atmosfera de voioşie, încrederea în viaţă au dispărut cu totul. Ea a fost înlocuită cu dramatice încleştări de caractere, cu viforul tragic al pasiunilor şi cu o perspectivă critică asupra vieţii“ (Ion Breazu).

Acţiunea nuvelei este situată într-o perioadă istorică de tranziţie şi mari prefaceri sociale determinate de pătrunderea tot mai accentuată a relaţiilor capitaliste în lumea satului şi viaţa oamenilor. Întâmplările sunt localizate în ţinuturile de origine ale scriitorului, din care memoria sa păstrează încă vie imaginea pustei arădane cu holde mănoase, păduri, păstori şi numeroase turme de porci. Plăcerea de a povesti, sfătoşenia de până acum, scenele idilice de la ţară în care dragostea conciliază totul cedează loc zugrăvirii realiste de moravuri, caractere şi pasiuni năvalnice. *Moara cu noroc* este prima scriere românească în care predomină preocuparea de a crea caractere puternice, cu o viaţă interioară complexă bine conturată.

Nuvela începe cu un precept moral izvorât din experienţa şi înţelepciunea bătrânească rostit de către mama-soacră cu solemnitatea unui adevăr fundamental de viaţă ce-i conferă o valoare de moto: „ — Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă-i vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit“. Ideea etică de bază şi intenţia perfect realizată a scriitorului a fost ca, printr-o intrigă bine ţesută artistic, să demonstreze consecinţele nefaste ale setei nestăpânite de bani. Problematica umană, liniile de forţă, concepţia epicuriană despre viaţă şi trăirea ei sunt prefigurate în cuvintele-cheie din enunţul iniţial: „sărăcia“, „bogăţia“, „liniştea“, „fericit“. Drumul parcurs de la cizmarul sărac, modest, harnic, liniştit şi cinstit la cârciumarul plin de bani, dar dezintegrat sufleteşte este zugrăvit cu o putere de pătrundere şi cunoaştere a naturii umane remarcabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Îmboldit de o aspiraţie firească, naturală a omului spre bunăstare, dar şi de dorinţa de a fi stăpân, de a avea şi el vreo zece calfe ca să le dea altora de cârpit, Ghiţă arendează cârciuma de la o întretăiere de drumuri, moravuri şi legi. Lică Sămădău, om de la periferia legilor şi societăţii, hoţ şi ucigaş exploatează discreţia cârciumarului pus pe câştig şi-i obţine complicitatea. Din acest moment, într-o dozare şi gradaţie fină a trăirilor, ce urmează cursul firesc al vieţii, participăm la procesul degradării sufleteşti a omului care, lacom de bani, nu are voinţa şi tăria de caracter să se înfrâneze la timp. Ghiţă ni se dezvăluie ca un suflet complex, oscilant, sfâşiat de tendinţe şi trăiri contradictorii. Sentimentul de protecţie familială, hotărârile repetate de a părăsi pustietatea această blestemată, validate de intuiţiile sigure ale soţiei credincioase, autoreproşurile, remuşcările sincere, crude, dureroase, izvorâte din fondul său de umanitate nealterată încă, se înfruntă mereu cu ispita irezistibilă a îmbogăţirii. Fire slabă, nehotărâtă, Ghiţă, care se lăsa mai mult în voia întâmplărilor, alege ca soluţie tergiversarea, aşteptarea febricitară, amânarea până la acceptarea fatalistă a neputinţei şi obişnuinţa duplicităţii: „Ce să-mi fac, dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea!? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşe în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă."

Prima promisiune, făcută din slăbiciune şi strâmtorare, ca afacerile dintre el şi Sămădău să nu fie aflate de nimeni, îl înstrăinează de propria sa familie. Cârciumarul, începe să ducă o viaţă dublă, se închide şi se mistuie în sine. Cu un simţ sigur, Ana îşi dă seama că bărbatul ei s-a schimbat, încearcă să-i pătrundă gândurile, dar suferă cumplit că nu i le poate cunoaşte. Acţiunile, gesturile şi atitudinile sale, urmărite şi notate cu precizie trădează instalarea anxietăţii, nesiguranţei, incertitudinii, fricii. Dintr-un om harnic, liniştit şi „strânguitor" Ghiţă s-a făcut un ursuz, „se aprindea pentru orişice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte", era bănuitor, temător şi suspicios. „Zilele treceau însă, şi precum ele treceau Ana se simţea tot mai părăsită. De când se împrietenise cu Lică, Ghiţă parcă fugea de dânsa, parcă-i ascundea ceva şi se ferea să nu rămâie singur cu dânsa." Autorul introduce aici ideea etică a fidelităţii şi purităţii căminului conjugal care trebuie să se întemeieze pe iubire şi încrederea reciprocă deplină între soţi. Simţind totuşi nevoia unui om în care să-şi caute sprijinul, Ghiţă câştigă prietenia jandarmului Pintea, dar e nesincer şi faţă de acesta.

El jură fals că în noaptea crimei nu l-a văzut pe Lică ieşind din cârciumă. Recunoscând o bancnotă ar putea oferi autorităţilor dovada crimei, dar fascinaţia avantajului băneşc e mai puternică. De la complicitatea crimei la săvârşirea ei n-a mai rămas decât un singur pas. Gelos şi turbat de mânie că Ana şi-a petrecut o noapte cu Lică, în braţele căruia el singur o aruncase drept momeală în cursa cu care dorea să-l prindă şi să se răzbune, căzut pe ultima treaptă a ticăloşiei, Ghiţă îşi ucide soţia. Scena morţii, prezentată în desfăşurarea ei, mişcările

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

încete, dar hotărâte care strecoară speranţa încordată a renunţării, apoi gestul bestial şi crud sunt cele mai dramatice, ating încordarea maximă.

Dezumanizarea eroului nu se explică numai prin slăbiciunea sa morală şi psihică, prin lipsă de voinţă şi nehotărâre. Ea îşi găseşte în nuvelă şi o motivaţie socială puternic subliniată. În faţa instanţelor judecătoreşti, Lică afişa o înfăţişare calmă, liniştită, indiferentă ce induce în eroare pe anchetatori. El ştie că este protejat de oameni cu influenţă, precum contele Vérmeşy, la adăpostul cărora poate comite orice hoţii şi crime. Ghiţă va profita de aceste moravuri fiindcă văzuse şi el că „pe Lică îl poţi speria cu o vorbă, dar nu-l poţi stârpi, fiindcă el nu e un om singur, ci un întreg rând de oameni", din care „unii se răzbună pe alţii".

Disoluţia căminului şi vieţii lui Ghiţă atrage după sine şi pervertirea soţiei, cu eforturi disperate de opoziţie şi rezistenţă din partea acesteia.

De frică să nu-i strice socotelile, laşul cârciumar o face pe Ana să-şi înfrângă sfiala şi o aruncă în braţele sămădăului. La început din silă, împinsă de soţul ei, apoi din strategie pentru a implora prin gelozie protecţia soţului şi, în sfârşit, din răzbunare şi plăcere, deoarece vedea în Lică pe antipodul lui Ghiţă, bărbat viril, energic, hotărât, Ana va cădea în păcat. Mânia, ura, dorinţa fierbinte de a trăi şi poza finală o reabilitează pe Ana. „Lică se plecă asupra ei, ea ţipă dezmierdată, îi muşcă mâna şi îşi înfipse ghearele în obrajii lui, apoi căzu moartă lângă soţul ei."

Lică, om rău şi primejdios, desprins parcă din tipologia sceleraţilor romantici este agentul patogen al alienării şi degradării umane. Caracterul său este mai simplu, fără să fie schematic sau lipsit de viaţă interioară. Fiinţă brută, diabolică el este fascinat de Ana cea blândă la fire, delicată, tânără şi frumoasă; trăieşte un moment de frică creştină atunci când pe o furtună ameninţătoare se adăposteşte cu calul într-o biserică şi profanează lucrurile sfinte.

Înfăţişarea exterioară schiţată în linii sumare poartă, după o teorie frecventă în epocă, stigmatele corporale ale delincventului sau infractorului „înnăscut": „Lică e un om rău şi un om primejdios: asta se vede din ochii lui, din rânjetul lui şi mai ales din căutătura ce are, când îşi roade mustaţa cu dinţii". Asemenea lui Vautrin din romanul lui Balzac *Moş Goriot*, Lică Sămădăul este plin de enigme, înţelege mecanismul pervertit al relaţiilor sociale, se conduce după un cod moral propriu, în afara legilor şi statului, în care-l iniţiază şi pe Ghiţă, vorbeşte despre furturi şi crime cu atâta plăcere şi sânge rece că te înfioară.

Sfârşitul său spectaculos apare ca o satisfacţie etică şi sancţionare estetică a acţiunilor, energiei şi voinţei negative.

Bătrâna soacră întruchipează principiul tonic, sănătos al trăirii senine, autentice, cu demnitate a vieţii. Intervenţiile ei timide, discrete infiltrează ideea necesităţii cumpătului, înţelepciunii şi responsabilităţii personale. Bătrâna care participă şi contemplă evenimentele cu un fel de pasivitate fatalistă, specific

țărănească, are rolul corifeului din tragedia antică greacă. Apare la început, enunță ideea de bază, cedează loc personajelor tragediei, intervine în câteva momente de cumpănă și maximă încordare, mai revine în final, contemplă, cu sentimentul zădărniciei eforturilor omenești și deșertăciunilor lumii, mormanul de cenușă, după care, cortina cade. „Ea luă copiii și plecă mai departe", fiind salvați de flăcările pustiitoare de la Moara cu noroc.

Abia în final se gustă și ironia amară a titlului. Moara cu noroc este de fapt, Moara fără noroc, moara nefericirii și dramelor sufletești.

Parcimonios în descrierile de natură, autorul manifestă în acestă nuvelă o vădită dispoziție pentru peisaj când este vorba de fixarea cadrului în care se desfășoară acțiunea. Peisajul dezolant, pustiu, moara părăsită, cu lopețile rupte și acoperământul ciuruit de vreme, pădurile sălbatice, „corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie", ploile torențiale cu fulgere și trăsnete, furia sălbatică a stihiilor naturii servesc ca fundal adecvat dezlănțuirii năvalnice a pasiunilor.

Noutatea și valoarea deosebită a nuvelei rezidă în analiza psihologică mânuită cu atâta măistrie încât justifică întru totul apropierea de Dostoievski. Mijloacele de investigație sufletească sunt cele obișnuite, clasice: descrierea proceselor psihice în termeni abstracți, notarea manifestărilor exterioare particulare, gesturilor, atitudinilor, reacțiilor, disoluția stărilor psihice sau de conștiință, dedublarea etc. Analiza pornește, de obicei, de la descrierea generală a stărilor psihice ajungând treptat, cu discreție și migală, la disecții de mare finețe. „Ana îmi pare prea tânără, prea așezată, oarecum blândă la fire..." sau „Ana cea înțeleaptă și așezată deodată își pierde cumpătul și se aruncă răsfățată asupra lui, căci Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă...". Ghiță ni se dezvăluie și se trădează prin comportare, gesturi, reacții. Îmboldit de frică, el își cumpără două pistoale, își mai ia o slugă și doi câței ca să-l păzească". „Era legat, și omul când se simte legat, e supărăcios. Chiar atunci seara, Ghiță-și bătu sluga, pe ungurul, fără a-și da seama pentru ce...". „Turburarea", emoțiile puternice sunt însoțite de modificări organice sesizate și notate cu precizie: „Pe Ghiță începură să-l treacă sudorile reci". De mânie, lui Pintea „vinele i se umflară și ochii îi erau parcă să-i iasă din cap". Curioase sunt reacțiile Anei. Fața ei, după împrejurări, este aprinsă („Tot sângele îi năvăli în obraji") sau „albă ca varul".

Monotonia lingvistică din scrierile anterioare dispare. Stilul câștigă mai multă precizie, claritate și relief. Fraza, cizelată pe alocuri până la concentrația și strălucirea aforistică, este mai sobră, flexibilă, se adaptează cu ușurință narațiunii și mișcărilor capricioase ale sentimentului.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică și Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU MACEDONSKI (1854 — 1920)

Teoretician al simbolismului românesc

De o mare importanţă, hotărâtoare pentru dezvoltarea literaturii şi în special a poeziei româneşti de la momentul simbolist, sunt ideile estetice ale lui Macedonski, exprimate zgomotos şi, firește, fără metodă la acest spirit autodidact şi impulsiv. Că avea obiceiul să ridice în slăvi, într-un chip absolut de neînţeles, poeţi ca Th.M. Stoenescu sau Carol Scrob, că lauda cu mult fast un scriitor ca Duiliu Zamfirescu, la debuturile lui, pe care îl repudia ulterior cu tot atâta exagerare etc., lucrul nu mai are acum aici o importanţă, după trecerea anilor, aruncând, cel mult, noi lumini asupra ciudăţeniilor omului şi artistului. Interesant este mai ales faptul că chiar din prefaţa de la volumul de *Poesii* din 1882, în care, după cum am văzut, se făcea teoria poeziei sociale, în chip oarecum surprinzător şi contradictoriu, Macedonski se arată a fi la curent cu literatura Apusului şi vorbeşte de muzicalitatea versului:

„Fiecare literă din alfabet, reprezentând un ton muzical, am făcut un studiu deosebit asupră-i, şi, la timp, va forma un volum care va fi citit de aceia care iubesc *muzica poeziei*."

Cu doi ani mai înainte, într-un articol din *Literatorul*, intitulat *Logica poeziei*, aflăm raţionamente de-a dreptul surprinzătoare, putând depăşi, ca modernitate, pe însuşi Maiorescu, întrucât priveşte conceptul de poezie: „Logica poeziei este nelogică faţă de proză, şi tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuşi absurdul". Exemplele, compuse sau culese din mari poeţi, Virgil, Dante, Racine etc., cu scopul de a demonstra caracterul „ilogic" al expresiei poetice, sunt de asemenea frapante: *noapte nebună, soarele care tace, un loc mut de lumină, lumină răguşită, fanfare colorate* etc. Poezia — continuă Macedonski demonstraţia sa — este în anume chip Neînţelesul, confundat cu însăşi Divinitatea. Ea nu este accesibilă oricui, e numai a celor aleşi, dotaţi prin aceasta. Criticii nu ar trebui în consecinţă, „să strângă între tâmplele strâmte ale logicei, după care se conduce proza, divinul zbor al poeziei". Iată, aşadar, formulat încă de aici postulatul criticii impresioniste de mai târziu.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta în virtutea faptului că poezia „fuge despletită aci în nori, aci pe pământ, şi puţin îi pasă ei de composalele reguli". Este vorba deci de ceea ce numim astăzi inefabilul în poezie.

Ceva mai târziu, după 1890, în articole ca *Poezia viitorului* (1892), *Despre poezie* (1895), *În pragul secolului* (1899) etc. fiind la curent cu dezvoltarea poeziei în Apus — ceea ce nu fusese deloc cazul junimiştilor, în frunte cu Maiorescu, — Macedonski face teoria simbolismului. Demonstraţiile nu sunt deloc sistematice şi varianta simbolismului adoptată de el, aşa-zis *instrumentalism*, nu a putut să prindă. Chiar propriile lui încercări rămân simple experimente ce au putut stârni zâmbetul contemporanilor, precum aceste versuri din *Înmormântarea şi toate sunetele ei:*

Un an, dând-ani, leag-an d-an, d-ani vani!
D-atunci, un lanţ întreg s-a format,
D-atunci de când în groap-a intrat!
Un an, — dând d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani,
D-atunci un lanţ întreg s-a format!

Formalismul e mai mult decât evident, cras, şi Macedonski — analog unor structuralişti din vremurile noastre — este nevoit să caute anume teme spre a-şi exercita industrioasa-i metodă. Aşa şi în *Lupta şi toate sunetele ei*:

„Ţip trâmbiţe. Ţepeni pe cai, cavalerii
Răriră-ale lor rânduri. Redeşteptat-a
Titanica frunte a munţilor antici.
Sunetul repede. — Tobe bat; — tabăra
Arbore flamure splendide! — Soarele
Pòleie armele-armatelor. — Zgomotiul
Urcă semnalul de luptă, lovitura
Tunului dându-l. — Pe loc fac foc flintele;
Tropot scadroanele şi se amestecă."

Simbolismul de substanţă este mult mai prezent, după cum am văzut, în poeziile unde el apare, ca să zicem aşa, spontan, ca în *Rondelul lucrurilor*, în *Rondelul rozelor ce mor*, în multe din pasajele din *Nopţi*, ca şi, mai ales, în atât de caracteristica poezie, apărută încă în volumul de la 1882, *Hinov*, scrisă în versuri albe.

Macedonski vorbeşte, printre primii la noi, de fenomenul audiţiei colorate în poezie, de sinestezii, de corespondenţele lui Baudelaire, alături de care citează pe Maeterlink, Mallarmé, Joséphin Péladan, Jean Moréas, Rodenbach, Verhaeren, Remy de Gourmont etc. Acum el condamna naturalismul lui Zola şi al epigonilor lui pe care îi acuza de a fi transformat *Lacul* lui Lamartine într-un „zmârc burghez". Îmburghezire a poeziei i se părea şi opera lui François Coppée. Trecând peste asperităţi şi inconsecvenţe, peste obişnuitele infatuări — între care şi insinuarea că la progresul poeziei moderne a timpului şi-ar fi adus contribuţia

Scanned with OKEN Scanner

„şi unii români", adică el, Macedonski — poetul *Nopţilor* şi al *Rondelurilor* inaugurează era poeziei moderne româneşti, acea conştiinţă de sine şi autoscrutare a artei, care, de la simbolişti încoace, urcă treptele abstracţiunilor şi devine din ce în ce mai pură.

La el însă poezia continua să rămână *imaginaţie*, în vechea accepţie a termenului. „*A imagina*", scria Macedonski în 1895, este a *închipui*, nu este a *cugeta*. Domeniul poeziei este dar departe.

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
O istorie a literaturii române, vol.II,
Editura Minerva, 1972

Noapte de decemvrie

Acest poem, compus — după cum arată o notă însoţitoare a textului — la 27 decembrie 1901, face parte din ciclul macedonskian intitulat *Flori sacre*. A fost tipărit mai întâi în *Forţa morală* (II, 1902, 10), reprodus apoi în *Analele literare, politice şi ştiinţifice* (I, 1904, 1) reprodus şi în *Literatorul*, în cele din urmă (XXVI, 1918, 22 — 23). Punctul de plecare al *Nopţii de decemvrie* se află într-o proză a lui Macedonski intitulată *Meka şi Meka*, publicată mai întâi în ziarul lui C.A. Rosetti *Românul* (13 ianuarie 1890), republicată în *Literatorul* (XI, 1890, 1) şi transpusă apoi în limba franceză sub titlul *Les deux Mecque*, spre a fi tipărită în *La Revue Internationale* din 15 iunie 1893.

Meka şi Meka este un poem în proză, o legendă orientală simbolică, cam în genul romanului *Thalassa*, scris în aceeaşi vreme, dar pe o temă diferită. Gustul lui Macedonski pentru orientul exotic, foarte frecvent în poezia sa, începând cu o serie de bucăţi din ciclul intitulat *Excelsior* şi terminând cu *Poema rondelurilor*, se explică prin biografie, prin temperament, dar şi prin contactul cu poezia franceză care de la Victor Hugo, la parnasieni şi simbolişti cultiva exotismul oriental în imagini pletorice, în versuri fin cizelate încifrând simboluri menite a sonda spiritul în adâncurile lui.

Într-o noapte de decembrie, când căzuse prima zăpadă, un tânăr poet, idealist, dispreţuitor de bani şi chiar de glorie, stă şi visează la gura sobei. Vocea inspiraţiei sale, cu *limbă de foc*, îi dictează povestea emirului Ali-ben-

Scanned with OKEN Scanner

Mahomet-ben-Hassan. Acestuia, tatăl său, bogatul Mahomet-ben-Hassan-Ben Ali, îi lasă cu limbă de moarte să nu se abată niciodată în viaţă de la calea cea dreaptă. Ca orice credincios musulman, Ali pleacă şi el în pelerinaj la Meka, însoţit de un bogat convoi de cămile cu servitori şi provizii de drum, hotărât să traverseze pustia arabică pe drumul cel mai drept. O dată cu el pleacă şi cerşetorul Pocitan-ben-Pehlivan. Ali îl invită în luxosul său echipaj, însă vicleanul refuză afirmând că e capabil să se descurce singur, pe căi mai ocolite şi mai uşoare. Pe drumul greu al deşertului, fără oaze şi locuri de odihnă, cămilele mor una câte una, slujitorii se pierd, proviziile se sfârşesc şi „Meka, Meka, cetatea cea sfântă tot nu se zărea". Cu mâna întinsă spre minaretele care apăreau la orizont, înşelător ca într-o Fata Morgana, Ali moare fără să fi atins oraşul sfânt. La un moment dat, are viziunea trecerii lui Pocitan-ben-Pehlivan pe sub strălucita poartă a *Mekăi pământeşti*, în timp ce el — care mersese pe drumul cel drept — se vedea trecând pe sub poarta triumfală a *Mekăi cereşti*.

Încă de aici, parabola — căci de epică propriu-zisă nu poate fi vorba — se constituie din câteva linii simetrice. După o frumoasă descriere a luxului oriental, făcută cu un ochi de cunoscător dar şi cizelată la modul parnasian, ceea ce am putea numi naraţiune începe să se rarefieze. De la o vreme propoziţiile încep să se constituie în poem. Proza are ritm. Chiar punerea în pagină arată clar că poetul urmărea efectele incantatorii ale ritmului aşezând — de pildă — conjuncţia în anaforă:

> *Şi* Ali-ben-Mahomet-ben Hassan îşi înarmă într-o zi seizii;
> *şi* strânse trei sute de cămile;
> *şi* porunci să i se aleagă din herghelie două sute de cai;
> *şi* urmat de trei sute de robi... etc...

Refrenul apare şi în această proză, prin repetarea, de patru ori la anumite intervale, a propoziţiei „şi Meka, Meka, cetatea cea sfântă, tot nu se zărea".

Emirul din *Noaptea de decemvrie* simbolizează statornicia şi credinţa în ideal, calea neabătută a omului superior, hotărât să înfrângă toate piedicile care i-ar sta în cale. Chiar dacă în aparenţă, care se cheamă realitate uneori, emirul din Bagdad moare „sub jarul pustiei", frumoasa lui Meca, „tot visul ţintit", rămânând intangibilă pentru el, victoria este şi va fi de partea lui şi nu a „drumeţului pocit" şi care „şchiop şi searbăd" o cucereşte pe căi ocolite. Şi prin baza tematică ideologică, dar şi prin realizarea artistică, *Noaptea de decemvrie* reprezintă pentru Macedonski ceea ce reprezintă *Luceafărul* pentru Eminescu, oricât de mare ar fi deosebirea dintre cei doi poeţi. Aşa cum destinul lui Eminescu este prefigurat în Luceafăr, tot aşa Emirul din *Noaptea de decemvrie* îl reprezintă pe Macedonski însuşi. Traiectoria vieţii poetului, cu toate vicisitudinile ei, cu toate urile care s-au îndreptat asupră-i — pe drept sau pe nedrept — reprezintă o Arabie pustie pe care poetul a traversat-o cu fruntea sus,

Scanned with OKEN Scanner

fără a se abate din cale, fără a privi într-o parte sau alta, greşind uneori, jignind fără să fie nevoie pe unii, îmbrăţişând în neştiinţă de cauză pe alţii, orgolios peste măsură, de o mândrie inaccesibilă, dar încrezător mereu în steaua lui de mare poet. Aproape nimeni, între contemporani, n-a bănuit adevărata valoare a poeziei lui Macedonski. Înaintea tuturor, însă, el era convins de victoria sa postumă. Ca şi emirul din Bagdad, Macedonski se vedea recunoscut ca mare poet abia după patru generaţii de la moarte:

„Dar când patru generaţii peste moartea mea vor trece,
Când voi fi de-un veac aproape oase şi cenuşă rece,
Va suna şi pentru mine al dreptăţii ceas deplin
Şi-al meu nume, printre veacuri, înălţându-se senin
Va-nfiera cu o stigmată neghiobia duşmănească,
Cât vor fi în lume inimi şi o lume românească."

Ca şi Horaţiu, poetul *Rondelurilor* avea încredinţarea că versurile lui:

„Sfidând a duşmăniei pornire omenească
Şi stând într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată şi nici să-mbătrânească."

În fond, acest poem delirant al mirajului — cum îl numeşte G. Călinescu — care este *Noaptea de decemvrie*, înfăţişează simbolic, şi simbolistic până la un punct, soarta poeţilor damnaţi, blestemaţi, într-o societate nedreaptă, în care cum însuşi Macedonski scrie:

„De suferinţi ei sunt exemple,
Când mor li se ridică temple
Şi falnice statuie!
În viaţă însă duc o cruce
Pe care toţi, se-ntrec s-apuce
Şi-i răstignească-n-cuie!"

Meka *cea mare*, Meka *cerească* a poetului care, în *izolare* şi în *dezolare* adesea, a trecut prin viaţă cu fruntea sus şi cu ochii aţintiţi pe piscul cel mai de sus, reprezintă euforia contopirii cu esenţele pure, care îi dau extaze, dar şi imboldul de *a face-o lume nouă* din tainicul lui gând prometeic, aşa cum scrie în *La Harpa*:

„Răsună a mea harpă să zbor în alte sfere,
Să las departe-n urmă plăcerile efemere,
Să mă ridic deasupra acelor nori de-atlas,

Să merg până-n eterul cu lacrime de stele,
Şi să-ntâlnesc în cale-mi cometele rebele
Iar raze purpuroase să-mi puie pe obraz!
Nou înger, — de-ai vrea aripi să-mi dai, — eu aş străbate
Cu tine împreună mai sus d-Eternitate!

Scanned with OKEN Scanner

Aş înhăma la caru-mi planetele pe rând,
Mi-aş râde şi de oameni şi de Dumnezeire,
Aş fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zâmbire
Şi-aş face-o lume nouă din tainicul meu gând."

Mijloacele artistice din *Noaptea de decemvrie* fac parte integrantă din însăşi realizarea ideii poetice. Aici nu întâlnim nici discursivitatea cerută de sarcasm — din *Noaptea de noiemvrie, Noaptea de februarie* sau *Noaptea de ianuarie* — nici geometria exactă a *Rondelurilor*. Melodia pe care se aşază cuvintele ţine de incantaţia liturgică, dând impresia de nesfârşit şi monoton. Schema amfibrahico-dactilică:

U — U U — U U — U U — U
U — U U — U U — U U —

rămâne neschimbată până la sfârşitul lungului poem, ca spre a sugera hotărârea nestrămutată în atingerea unui ţel, stare de spirit în acord cu monotonia exasperantă a deşertului măsurat şi ritmat numai de pasul egal al cămilelor. [...]

Izbitoare, chiar de la începutul poemului, este tehnica împletirii refrenelor, mai bine-zis a lăit-motivelor, descoperite de simbolişti mai întâi în muzica lui Wagner. Astfel încât structura *Nopţii de decemvrie* ne apare simfonică, esenţial auditivă. Primele şase strofe seamănă cu un adagio în care refrenele se succed repede, în câte un vers răzleţ, ca pentru a crea atmosfera.

De observat sistemul rimelor: *a b a b b*, rima *b*, care este şi rima versului singuratic, fiind menţinută în silaba *it* pe parcursul a patru strofe: *scrumit — adormit — mit — cumplit — oţelit — monolit — pierit — murit — răguşit — năduşit — greşit*. De observat, de asemenea, că versurile reluate în refren au — în cadrul strofei — puncte de suspensie după ele, puncte care dispar în versul refren. Sunt şi alte repetiţii pe parcursul acestui prim fragment. Astfel începutul versului 1 din strofa I: „*Pustie şi albă* e camera moartă..." este reluat, simetric, la începutul strofei a II-a: „*Pustie şi albă* e-ntinsa câmpie..." În versul 1 din strofa a IV-a numele predicativ, *mort*, este reluat, în ambele propoziţii, înaintea subiectului: „*E moartă* odaia, şi *mort e poetul*". Iar subiectul *urgia* din versul refren de după strofa a IV-a: „Un *haos, urgia* ce face cu-ncetul" este reluat la începutul versului 1 din strofa a V-a: „*Urgia* e mare şi-n gându-i ş-afară". Tot aşa acumulările prin coordonare, prin punerea lui *şi* în anaforă, la aceeaşi strofă:

„*Şi* luna e rece în el, şi pe cer.
Şi bezna lungeşte o straşnică gheară,
Şi lumile umbrei chiar fruntea i-o cer
Şi luna e rece în el, şi pe cer..."

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, acumulările de câte trei predicate *în scară* din strofa a IV-a:

„În zare, lupi groaznici s-aud, răguşit
Cum *urlă*, cum *latră*, cum *urcă*, cu-ncetul."

Toate acestea, împletirea refrenelor şi acumulările sintactice dau o puternică tensiune momentului de meditaţie a poetului, aşezat la gura vetrei şi asaltat de nălucile nopţii de decembrie, moment ce culminează cu întrebarea:

„ — Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?",

adresată flăcării de foc a inspirării. Aceasta izbucneşte mefistofelic, pe coş, şi pare a se fi născut din volbura nopţii învârtejite de crivăţ. Tabloul, care nu e pictural pur şi simplu, izbeşte simultan — ca şi în muzica lui Wagner — toate simţurile, realizându-se astfel deziderатul simbolist al sinesteziilor. Câmpia este „pustie şi albă", viscolul, „albastru", „geme", lupul, „sălbateca fiară", umanizat, este „sfâşiat de restrişti", în timp ce luna îl priveşte „cu ochi oţelit". Planul obiectiv se confundă cu cel subiectiv: *urgia* de afară se instalează şi în cugetul poetului: „Urgia e mare şi-n gându-i ş-afară" şi luna de gheaţă de pe cer i se răsfrânge în suflet: „Şi luna e rece în el şi pe cer". De fapt, *huma*, corpul gânditorului, a fost ucisă de *nămeţii* de umbră: „Făptura de humă de mult a pierit / E moartă odaia şi mort e poetul". Cu toate că bezna lungeşte o straşnică gheară, spre a-i cere fruntea, poetul, dematerializat, rămâne în stare de spirit pur: „Dar fruntea tot mândră rămâne în lună", cuprins de flacăra inspiraţiei.

De aici încolo apele poemului curg pe o albie tot mai largă, strofele devin mai încăpătoare, mai ample. Versul răzleţ, apare la intervale tot mai rare, subliniind respiraţiile largi ale simfoniei, ce se revarsă asemenea unui fluviu în estuar: o dată spre a sublinia solemnitatea despărţirii pelerinului de locul natal, despărţire ce se ghiceşte definitivă: „Şi lacrima, clară, luceşte şi pică":... reluare în laitmotiv a versului 2 din strofa a XVIII-a („Din ochiul său mare o lacrimă pică"); a doua oară la ivirea morganatică a Mekăi: „Iar alba cetate rămâne nălucă", după strofa a XXXV-a; şi a treia oară în finalul poemului: „Murit-a emirul sub jarul pustiei", ecou al versului din marea strofă ultimă: „Şi moare emirul sub jarul pustiei". Repetiţiile muzicale continuă a fi însă principalul artificiu poetic, în cel mai bun înţeles al cuvântului. Ele au în vedere mai ales cuvintele rare şi — mai adesea — pe cele sonore, cu rime bogate, în ecouri prelungi, precum *aur-tezaur*: „Deasupră-i e aur şi aur e-n zare" (vs.2, strofa a VIII-a), „Şi el e emirul, şi are-n *tezaur* / Movile înalte de-argint şi de *aur*" (vs.1 şi 2, strofa a X-a). Cele exotice, orientale: *Bagdadul, emirul, Meca*. Strofa a IX-a este încadrată de unul şi acelaşi vers, cu sonorităţi prelungi, sugerând greaua despărţire a călătorului de locul natal:

„Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul,
Prin aer, petale de roze plutesc...

Scanned with OKEN Scanner

Mătase-nflorită mărită cu firul
Nuanţe, ce-n umbră, încet, vestejesc...
Havuzele cântă... voci limpezi şoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul."

Reluarea sintagmei din finalul versului ultim la începutul celui din strofa următoare (strofa a X-a):

„Şi el e emirul şi are-n tezaur etc."

atrage după sine reluarea sonorului *Bagdad* la începutul strofei a XI-a: *„Bagdadul!*, cer galben şi roz ce palpită" (vs.1), cu ecoul în versul 4 din aceeaşi strofă: „Bagdadul, poiana de roze şi crini", pentru ca în strofa imediat următoare să reapară... *emirul:* *„Şi el e emirul*, şi toate *le are*..." Se realizează astfel un soi de rime ample, îmbrăţişate, pe versuri şi chiar pe strofe întregi, contribuind muzical la incantaţia verbală. Pus în sintagme diferite şi în diferite puncte ale torentului muzical, cuvântul sonor şi rar realizează *corespondenţe*, ale propriilor ecouri, ca într-o orchestraţie perfectă, în care instrumentele ies în relief, rând pe rând, sub bagheta maestrului:

„Spre *Meka* se duce cu gândul mereu" (vs.4, strofa a XII-a).
„Spre *Meka*-l răpeşte credinţa-voinţa" (vs.1, strofa a XIII-a, unde este de remarcat şi rima interioară *credinţa-voinţa*) (...)

...Intonaţia, determinată de împletirea refrenelor, necesită — după cum se poate vedea chiar din exemplele date — apariţia unui semn de punctuaţie neobişnuit, aşa-numita „virgulă macedonskiană":
— înainte de conjuncţia coordonatoare *şi*:

„Şi el e emirul, şi toate le are."

— înainte de conjuncţia coordonatoare adversativă *dar*:

„Rămâne nălucă, dar tot o zăreşte."

— şi chiar între subiect şi predicat:

„Şi albele ziduri, lucesc-strălucesc."

Sistemul de laitmotive este mult mai complicat. Ne-am mărginit numai la exemplele de faţă, încercând să satisfacem — măcar parţial — o cerinţă formulată mai demult de profesorul Tudor Vianu care spunea într-un loc: „Interesant ar fi de urmărit şi structura *Nopţii de decemvrie*, căreia multe împletiri ale refrenelor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăţi simfonice". „Refrenul — mai adaugă Tudor Vianu — domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziei lui Macedonski, virtutea lor înfăşurătoare, obsedantă." Sunt însă în această poezie şi îmbinări de cuvinte, în rimă mai cu seamă, dar şi în interiorul versurilor, greu

Scanned with OKEN Scanner

sau cu neputinţă de prins într-un sistem, nu mai puţin sonore şi sonorizate anume de poet în vederea sugestiei muzicale generale pe care o degajă opera.

Asemenea unor avalanşe sonore, cuvintele, purtate de vârtejurile domoale ale refrenelor, cântă şi încântă spiritul subliniind muzical înţelesurile, intensificându-le, purificându-le şi făcându-le accesibile în punctul optim al imaginaţiei şi inteligenţei cititorului.

Interesant este, în sfârşit, să vedem cum, în final, poemul se încheie, rotund, prin aceeaşi întrepătrundere de planuri cu care am fost întâmpinaţi la început. În timp ce emirul moare sub jarul pustiei, focul se stinge în odaie şi deşertul dogoritor al Arabiei se confundă cu câmpia bântuită de crivăţ, cu lupi urlând sub ochiul îngheţat al lunii şi — în plan simbolic — cu însăşi drama celui ce sondează absolutul:

„Şi moare emirul sub jarul pustiei!
Şi focu-n odaie se stinge şi el.
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Şi frigul se face un brici de oţel...
Dar luna cea rece, ş-acea duşmănie
De lupi care urlă — ş-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ş-acea izolare, — ş-acea dezolare
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare..."

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
Analize literare şi stilistice,
Editura Ion Creangă, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA (1858—1918)

Apus de soare

Trilogia Moldovei, *Apus de Soare, Viforul* şi *Luceafărul*, compusă în 1909—1910, este rodul unei înalte conştiinţe cetăţeneşti a scriitorului care a voit să pună în faţa contemporanilor săi o pagină din trecutul glorios al poporului nostru. Printr-un concurs fericit de împrejurări, piesa cea mai izbutită a trilogiei rămâne *Apus de Soare*, capodoperă a genului, prin care Delavrancea stă alături de înaintaşi străluciţi, precum Alecsandri şi Hasdeu. Caragiale însuşi apreciase cu totul elogios această piesă a lui Delavrancea.

Sursele de informaţie pentru dramaturg sunt de aflat în *Letopiseţele Moldovei*, publicate de M.Kogălniceanu, în *Cronica românilor şi a mai multor neamuri* de Gh. Şincai, în *Arhiva istorică a României*, scoasă de B.P.Hasdeu, şi mai cu seamă într-o carte a lui C.Esarcu: *Ştefan cel Mare, Documente descoperite în arhivele Veneţiei* (1874), unde scriitorul află o serie de amănunte deosebit de interesante, referitoare la ultimele zile din viaţa marelui voievod moldovean. E menţionată, în cartea lui Esarcu, o scrisoare din colecţia veneţiană a lui Marino Sanudo datată 21 august 1504, care pomeneşte de boala domnitorului, de arderea cu fierul înroşit în foc a ranei de la picior, de medicii care l-au îngrijit, de înscăunarea lui Bogdan, încă din timpul vieţii lui Ştefan, de un cómplot boieresc, înăbuşit în faşă etc.

E. Lovinescu contestă acestei piese conflictul dramatic şi acţiunea, în anume fel pe drept cuvânt. Însă *Apus de Soare* trăieşte — aşa cum arată G.Călinescu — „mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal". Ştefan este o mare energie care nu vrea să piară, un autocrat de care a ascultat întreaga Moldovă şi de teama căruia s-au cutremurat duşmanii din jur, mai multe zeci de ani în şir. Acest bărbat de stat şi general încercat în multe războaie, om de mari energii fizice şi morale, trăieşte drama bătrâneţii şi a sfârşitului inexorabil al vieţii. Conflictul, foarte puternic, este deci mai mult de ordin interior, constând în contradicţia dintre caracterul perisabil al omului Ştefan şi tendinţa de perpetuare a puterii domneşti, a voinţei voievodului, dincolo de moarte. Acest conflict, general-uman totodată, capătă o profundă semnificaţie social-istorică. Nu moartea — pe care a privit-o de atâtea ori în faţă, în nenumăratele-i războaie

Scanned with OKEN Scanner

— îl cutremură pe Ştefan cel Mare, ci ideea că autoritatea domnească s-ar putea prăbuşi odată cu dispariţia lui fizică. Meritul mare al dramaturgului constă în aceea că a înţeles cu adâncime fenomenul istoric esenţial al epocii, precum şi în faptul de a-şi fi înzestrat eroul cu această înţelegere. Forţa statului feudal moldav stătea, pe atunci, în autoritatea puterii domneşti, centralizatoare. În politica lui înţeleaptă, voievodul se sprijinise pe mica boierime şi pe răzeşi, lovind în marii latifundiari cu tendinţe dezagregante. Ca domn, Ştefan, ajuns la bătrâneţe, atinsese treapta cea mai de sus a gloriei, a superiorităţii şi autorităţii. Credincioşii şi supuşii îl numesc „slăvitul", „sfântul", „împăratul", iar puţinii uneltitori, precum paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan şi jitnicerul Stavăr, tremură numai la gândul sabiei scurtătoare de capete, punându-şi nădejdea doar în boala, bătrâneţea, moartea omului Ştefan Muşatin.

Romanticul Delavrancea a ştiut — cu un deosebit tact artistic — să zugrăvească cu egală forţă pe bătrân şi pe voievod, pe om şi pe supraom, în persoana lui Ştefan cel Mare. Astfel, în timp ce doamna Maria se îngrijeşte de boala soţului, voievodul e preocupat de problema Pocuţiei.

Înscăunând pe Bogdan , bătrânul Ştefan îşi prelungeşte puterea după moarte: „Io, Ştefan Voievod, am suit pe Bogdan pe tron... Io, Ştefan Voievod, i-am aşezat cu mâna mea coroana strămoşilor mei" (actul IV, scena 10). Voinţa lui este lege şi cine i se împotriveşte cade mai înainte chiar de a fi atins de fierul sabiei domneşti. Această sabie are puterea unui simbol, semn al autorităţii tronului, de care voievodul e conştient pe deplin. E însăşi voinţa autocratului: „Nu vrea să iasă..." — zice Ştefan încercând să scoată sabia şi adresându-se paharnicului Ulea; iar, după o pauză calculată, cu psihologia bătrânului care pipăie conştiinţa interlocutorului: „Nu vreau să vrea să iasă" (actul III, scena 8). Şi după executarea actului sacramental al tăierii uneltitorului: „Şi cu acest oţel oprii cutremurul şi umplui prăpastia... (*S-aude:* „Să trăiască domnul Bogdan!" / I...î...Da!... S-a împlinit legea! (Scoboară treptele şi aruncă sabia.) Ţi-ai împlinit menirea ca şi mine!" (actul IV, scena 10).

Ca om, Ştefan nu e lipsit de obişnuitele păcate, „într-un mod fatal legate de-o mână de pământ", după cum zice poetul. Are copii nelegitimi, pe Oana şi pe Rareş. Pentru că cei doi se iubesc, tatăl caută să împiedice incestul. „Slăvitul", „milostivul", „sfântul" Ştefan nu putea însă să facă acest lucru pe faţă, spre a nu-şi ştirbi autoritatea. De aceea, pe Rareş îl trimite la mama lui, la Hârlău, pentru a afla adevărul, iar faţă de Oana foloseşte un şiretlic de om bătrân şi bolnav, prefăcându-se că aiurează, comunicând fetei adevărul în chipul acesta. Tot ca om, Ştefan trece prin torturi crâncene, atunci când trebuie să i se ardă rana de la picior. Impresionantă este însă voinţa voievodului, care spre a nu-şi pierde aureola de supraom, cere să nu fie imobilizat în vederea acestei teribile operaţii, în timpul căreia, spunând rugăciunea — ca înaintea unei bătălii

Scanned with OKEN Scanner

— converteşte, în final, strigătul de durere într-o relatare de război: „Şi când îl străpunse pe Bogdan îi zise... Câine, ce ai făcut pe fratele tău... Şi când îşi dete sufletul strigă... a! a! o! o!“ (actul IV, scena 8).

După cum s-a mai spus, drama istorică *Apus de Soare* este lipsită de un conflict organizat, de o intrigă bine studiată. Personajul principal, Ştefan cel Mare, este mereu în centrul atenţiei spectatorilor. Chiar şi în rarele dăţi când nu se află pe scenă, el este prezent prin comentariul celorlalte personaje, toate secundare, create anume spre a întregi figura principală ce creşte monumental din fiecare replică. Oana şi Doamna Maria sunt devoţiunea întruchipată, de fiică şi soţie, dar şi de moldovence. Rareş este creat pentru verificarea, în ereditare, a caracterului şi pentru ca bătrânul să aibă în faţa ochilor spectacolul desfătător al sângelui tânăr al Muşatinilor, care fierbe: „Oh! sângele Muşatinilor n-are astâmpăr, fierbe, năvăleşte ca haiturile de la munte!“ (actul III, scena 4). Moghilă este slujitorul credincios etc. Toate aceste personaje pivotează în jurul celui central şi se hrănesc din seva acestuia. Compoziţional, *Apus de Soare* nu are o construcţie arborescentă, ci seamănă de fapt cu o ţâşnire impetuoasă, poematică. Mai mult decât o dramă istorică, *Apus de Soare* este un poem dramatic. În acest sens este gândit şi titlul simbolic.

Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, *Apus de Soare* este o capodoperă oratorică, întrunind totodată, într-o formă unică până acum, multă observaţie umană la un loc cu poezia. Acest lucru este posibil în literatură o singură dată în cazul evocării — în ultimele apoteoze — a unei figuri istorice măreţe, precum aceea a lui Ştefan cel Mare. Talentul oratoric al lui Delavrancea s-a manifestat aici din plin, cu mari efecte scenice, spectaculoase. Aceasta pentru că teatralitatea, retorismul, grandoarea şi solemnitatea se potrivesc personajului în chestiune, şi numai acestuia. Aplicând procedeul şi celorlalte două părţi ale trilogiei, Delavrancea a izbutit incomparabil mai puţin. Numai lui Ştefan cel Mare, bătrân, în culmea gloriei, care s-a păstrat în conştiinţa tuturor generaţiilor, i se potriveşte a se exprima în chipul acesta retorico-poematic:

„ŞTEFAN:...De câte ori îmi înfăş pulpa dreaptă zic Doamnei: Oana, piciorul meu. Piciorul meu vrednic ca Oana (scapă sabia într-adins) Oană... (Oana ridică sabia, i-o dă, şi dă să-i sărute mâna, dar n-o ajunge). Să mă cobor la tine ori să te-nalţ la mine? Priveşte drept în dreptul ochilor mei. A! tu plângi Oană? Şi de ce? Aide...vino încoace, bătrâna mea prietenă. Pe creştetul tău să cadă sărutul voievodului ca ploaia peste holdele verzi (*O sărută pe creştet*)...
DOAMNA MARIA: Seamănă cu Măria-ta... Ca două picături de apă...
ŞTEFAN: Una care pică acum şi alta care a picat odinioară... Abia... risipit... Pe una o văd... pe cealaltă...“ (*actul I, scena 4*).

La vederea poporului care se adună, Ştefan vorbeşte ca un poet profet, cu exclamaţii de lirism sublim şi în metafore grandioase. Cu siguranţă că nu aşa s-a comportat căpetenia de oşti. Imaginea trăieşte însă în posteritate şi impresionează puternic; este o imagine care convine spiritului nostru şi

Scanned with OKEN Scanner

Delavrancea are meritul de a o fi exprimat grandios. Personajul se adresează parcă spectatorilor din sală:

„ŞTEFAN: Oh! săracii!... Săracii mei şi-ai voştri... Săraci şi voi şi eu... Ce bogată e Moldova!... I-auz şi-i văz, îi văz şi-i auz... O! cum se varsă apele în Siret, aşa vin şuvoaiele în Suceava la chemarea Voievodului lor!"... (*actul I, scena 7*).

Oricât de pompoase, vorbele mari spuse de gura lui Ştefan cel Mare conving mereu artisticeşte, ca nişte sunete de război scoase din alămuri, în momente de viaţă şi de moarte:

„Eu am fost biruit la Războieni şi la Chilia, Moldova a biruit pretutindeni! Am fost norocul, a fost tăria!" (*actul III, scena 8*); „Doamne, osândeşte-mă după păcatele mele, ci nu mă osândi de pacea cu turcii, spre mântuirea sărmanului meu popor" (*ibid.*); „Sunt deşert, dar de deşertăciune niciodată n-am fost plin" (*actul IV, scena 4*).

După cum se ştie, B.Delavrancea a fost cel mai mare orator al nostru. Ştia să capteze mulţimile printr-un anume crescendo studiat al discursului, prin dezlănţuiri de cascade verbale hohotitoare, cu adânci ecouri în suflet. Meşteşugul retoric — foarte rar utilizat în literaturile mai moderne — atinge sublimul în câteva din celebrele replici ale lui Ştefan cel Mare din *Apus de Soare* . Exclamaţiile şi interogaţia, urmate de enumerarea numelor proprii vestite, cu sonorităţi istorice impresionante în gradul cel mai înalt, sunt de mare efect scenic, făcute anume spre a zgudui sala: Ştefan pare a se adresa parterului:

„Oh! pădure tânără!... Unde sunt moşii voştri? Presăraţi... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni. Unde sunt părinţii voştri? la Cetatea Albă, la Cătlăbuci, la Scheia, la Cosmin, la Lenţeşti... Unde sunt bătrânul Manuil şi Goian, şi Stibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Iuga, şi Gangur, şi Gotcă, şi Mihail Spătarul, şi Ilea Hurul comisul, şi Dajboc pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur?..." (*actul III, scena 8*).

Se pare că majoritatea acestor nume nu sunt de invenţie; în orice caz, ordinea lor în torentul retoric potopitor este studiată în vederea obţinerii unui efect maxim. Repetarea lui *şi* sugerează năvala impetuoasă, anume sonorităţi pe metri egali (*şi Goian, şi Stibor, şi Cânde*) duc spre un *fortissimum* în scară, după cum câte un epitet sau caracterizare creează pauza potrivită pentru risipirea ecourilor (*şi Ilea Hurul comisul, şi Dajboc pârcălabul.... şi fiara paloşului Boldur*).

În chip firesc, după vijelia de întrebări vine răspunsul scurt şi peremptoriu: *Pământ!"*, urmat de o metaforă extraordinară prin retorismul ei grandios: *„...Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi!"*

Truculenţa retorică este întărită apoi de indicaţiile scenice. În fine, discursul voievodului este contrapunctat de o dezlănţuire a stihiilor, când, în anume puncte de vârf sau de coborîş ale perioadelor, afară fulgeră, plouă torenţial, bubuie tunetele şi, din când în când, câte un trăsnet formidabil acoperă pentru o clipă totul. Ştefan se impune astfel ca un conducător al poporului, trimis

Scanned with OKEN Scanner

parcă de providenţă. Vorbele lui rămân săpate în suflet ca în granit: *„Ţineţi minte vorbele lui Ştefan, care v-a fost baci până la adânci bătrâneţe... că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a noastră, ci a urmaşilor noştri şi a urmaşilor urmaşilor voştri, în veacul vecilor...“* (*ibid*).

La prima vedere pare curios cum Delavrancea, care în proza sa obţine efecte de mare pitoresc prin culoarea lexicului, a izbutit într-o dramă istorică, unde Ştefan cel Mare vorbeşte ca în împrejurimile Bucureştiului: *dăsparte, te văzui, să scul, porni, vrusei, dăstul, niţică, nu-ţi zisei d-asta şi d-astălaltă, dadă, deşte, ăl, acuşica, zobit* etc. Foarte puţine sunt elementele lexicale de coloratură istorică: *lăcaşul meu ohavnic:* (= inalienabil, termen mai mult juridic), *Io, Ştefan* (titulatură voievodală). O dată apare chiar un neologism sau două: *mă opui, involt* (despre păr), greu de conceput în literatura de evocare istorică, de la Negruzzi până la Sadoveanu. Cauza poate sta în lipsa periţiei filologice la dramaturgul nostru. Oratorul este însă preocupat de piscurile cele mai înalte ale discursului, care acoperă totul ca o lavă fumegândă, astfel încât stridenţele dialectale rămân imperceptibile ochilor şi urechii spectatorilor solicitaţi spre colosal şi grandios. Nu se pot nega apoi virtuţile retorice ale graiului muntean (...). Aceasta ar putea explica, în parte, vorbirea muntenească, aparent neadecvată, a eroului principal. Zicem: „aparent neadecvată“, deoarece, în bună măsură, Ştefan cel Mare — în piesa lui Delavrancea — este o proiecţie lirico-retorică a autorului şi mai puţin un personaj cu o existenţă de sine stătătoare, obiectivă, care ar avea nevoie de un mod propriu de a vorbi, colorat istoric şi dialectal.

Culoarea istorică nu lipseşte totuşi în această capodoperă a lui Delavrancea, realizată fiind nu cu mijloace lingvistice, ci prin o atmosferă arhaizantă, sugerată de anume credinţe mistice, practici magice, superstiţii şi mai ales prin acele semne prevestitoare de evenimente funeste şi grave. E vorba — spre a ne exprima mai simplu — de un fel de *realism istoric*, în felul cum este înfăţişată (în planul artei se înţelege) mentalitatea oamenilor trecutului, pe care spectatorul şi cititorul din epoca noastră îl înţelege ca atare. Aşa — spre pildă — în actul II, scena 3 — Doamna Maria, scăpând din mâini talgerul cu grâu, care se sparge, consideră acesta un „semn rău“. Ştefan însuşi, intrând victorios în cetatea Sucevei, după războiul cu leşii, exclamă la un moment dat: *„Căutaţi sub piciorul drept şi, de-ţi găsi cărbune, să-l beau în paharul meu de sărbătoare că e bun de friguri; de-ţi găsi plumb, să-l topim, să-l turnăm într-o cană cu apă ne-ncepută, şi, de se va închega, voi vedea ce va veni mai apoi“* (*actul II, scena 5*).

Deosebit de caracteristic este dialogul în care jitnicerul Stavăr comunică Stolnicului Drăgan semnele prevestitoare de nenorociri, pe care le observase în noaptea precedentă:

„JITNICERUL STAVĂR: Ai auzit c-astnoapte o bufniţă a ţipat toată noaptea pe castel?

Scanned with OKEN Scanner

STOLNICUL DRĂGAN: Nu.
JITNICERUL STAVĂR: Buha... ţipă, ţipă, până spre ziuă... Când să zboare, o mâţă neagră, haţ, ş-o mâncă. Mâţa se spălă pe bot. Un vultur căzu săgeată şi înhăţă pe mâţă. Pe vultur îl săgetă un curtean şi alergând după vultur, curteanul căzu într-o prăpastie.
STOLNICUL DRĂGAN: Ce-o mai fi şi asta?
JITNICERUL STAVĂR: Şi azi dimineaţă o vacă, din vitele domneşti, a sângerat în şiştar, pe când o mulgea...
STOLNICUL DRĂGAN: Ciudat!
JITNICERUL STAVĂR: Luna s-a arătat cu un cearcăn roşu; câinii au urlat; o femeie a născut un copil cu picioarele de ied...
STOLNICUL DRĂGAN: Urîte semne" etc. (*actul III, scena 5*).

Faptele sunt luate din cronici, unde, cu naivitatea lor caracteristică, scriitorii vechi notau când o secetă mare, când năvala lăcustelor, când apariţia unei comete, când chiar naşterea unui viţel cu cinci picioare etc., o serie întreagă de lucruri considerate nefireşti, puse pe seama divinităţii ca nişte semne prin care aceasta şi-ar fi arătat puterile. Delavrancea le valorifică artistic după un procedeu shakespearean. Dialogul citat mai sus, dintre stolnicul Drăgan şi jitnicerul Stavăr, seamănă — schimbând ceea ce este de schimbat — cu o scenă din *Iuliu Cezar* de Shakespeare, în care conspiratorul Casca vorbeşte de semnele rău prevestitoare. Se pare că — aşa cum arată Victor Eftimiu într-un loc — Delavrancea „îşi făcea mână" recitind piesele marelui dramaturg englez, pe care, unele dintre ele, tocmai în vremea compunerii trilogiei, Margareta Miller Verghi, prietenă a scriitorului, le traducea în româneşte.

Shakespeareană ne apare în *Apus de Soare*, vorbind în general, tendinţa, încununată de succes, de a întruni în eroul principal necesitatea istorică cu *eternul omenesc*. Izbânda dramaturgului român se datorează însă în cea mai mare parte integrării lui în tradiţie, în faptul că figura lui Ştefan cel Mare este evocată cu ochii poporului.

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
Analize literare şi stilistice,
Editura Ion Creangă, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE COŞBUC (1866—1918)

Nunta Zamfirei

În perioada colaborării la *Tribuna* din Sibiu, redactată de Ioan Slavici, unde publică întâi *Nunta Zamfirei*, poezia care îl va consacra, în 1889, Coşbuc proiectase o epopee a poporului român pe motive folclorice. *Atque nos, Fata craiului din cetini, Tulnic şi Lioara, Fulger, Izvor de apă-vie, Un Pipăruş viteaz, Un Pipăruş modern* (poem cvasiparodic, gen de epopee eroi-comică, în felul lui Ion Budai-Deleanu) sunt fragmente dintr-o asemenea operă la care poetul se gândea. La acestea trebuie să adaugăm *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, Crăiasa-zânelor, Brâul Cosânzenii, Cicoarea* etc. La 1900, însă, vremea epopeelor era de mult apusă şi traducătorul în româneşte al *Divinei Comedii* şi al *Sacuntalei*, trecând munţii spre ţară, se lasă atras de alte aspecte ale vieţii. Compune poezii mai potrivite momentului istoric, între care se numără *Noi vrem pământ!* şi *Doina*, ori ciclul *Cântece de vitejie*.

În *Nunta Zamfirei*, Coşbuc urmează pe Eminescu din *Călin — file din poveste*, însă cu mijloace absolut proprii. Originalitatea poemului-baladă stă în vagul temporal şi spaţial, obţinut prin întrepătrunderea planului real cu cel feeric, ceea ce duce la impresia permanenţei nunţii, ca unul din evenimentele ce revin mereu în viaţa poporului. *Nunta Zamfirei* este nunta sempiternă, abstractă şi concretă totodată. Numele proprii înseşi — pentru că de personaje în înţelesul obişnuit al cuvântului nu poate fi vorba — sugerează imprecizia basmului. Zamfira, cea frumoasă — „icoană-ntr-un altar s-o pui", este fata unui domn Săgeată foarte bogat, din nu se ştie ce loc. Alesul ei este Viorel, un prinţ din nu se ştie ce „fund de Răsărit". La nuntă participă *toţi craii multului rotund*, cu nume generice, determinate de vagi atribute homerizante, alese anume pentru sonoritatea lor, care le situează la limita dintre satul românesc arhaic, abstract şi basm: *bătrânul Grui*, cu *Sanda* şi *Ruxandra* lui, *Tinteş, cel cu trainic rost, cu Lia lui, Bardeş, cel cu adăpost prin munţi sâlhui*, cu *Paltin-Crai*, un *Peneş-Împărat, Mugur-Împărat* — în fine — *Barbă-Cot*, piticul şi o mulţime de *principi falnici*, omorîtori de zmei, obişnuiţii în basme feţi-voinici, feţi-frumoşi şi logofeţi, regi *bărboşi*, cu sfetnicii lor *învechiţi în legi* etc. La aceştia se adaugă ţăranii năsăudeni în haine somptuoase, cum nu întâlnim în alte părţi ale ţării, de sărbătoare:

„Şi alţii, Doamne! Drag alint
De trupuri prinse-n mărgărint!
Ce fete dragi! Dar ce comori
Pe rochii lungi ţesute-n flori!
Iar hainele de pe feciori
Sclipeau de-argint."

Ceremonialul ţărănesc e tipic. Rădvane cu miri, cu nănaşi, cu socri mari escortaţi de feciori călări, se adună la locul de nuntit, la casa miresei:

„Iar mai spre-amiezi, din depărtări
Văzutu-s-a crescând în zări
Rădvan cu mire, cu nănaşi,
Cu socri mari şi cu nuntaşi
Şi nouăzeci de fecioraşi
Veneau călări."

Ca şi povestitorul de basm, poetul declară a nu fi în stare să descrie frumuseţea miresei, o zână care iese însă din *pridvor*, în întâmpinarea mirelui:

„Un trandafir în văi părea,
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea."

Nu lipseşte, nici *vătaful*, adică maestrul de ceremonii al nunţilor ţărăneşti, prezidând întâlnirea tipică dintre mire şi mireasă şi dând semn spre mulţime cu steagul:

„Şi ea mergea spre Viorel
De mână când — a prins-o el,
Roşind s-a zăpăcit de drag,
Vătavul a dat semn din steag,
Şi-atunci porniră toţi şirag
Încetinel."

Urmează hora românească, pe care rapsodul a prins-o în versuri de o tehnică perfectă — neîntâlnită până la Coşbuc în prozodia noastră — pasul căzând pe cuvânt spre a încânta, deopotrivă, ochiul şi urechea. Hora este mai mult *lină* şi *uşoară*, solemnă, pentru că se joacă în timp ce mirii se cunună:

„Şi-n vremea cât s-au cununat
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci;
Feciori la zece fete cinci,
Cu zdrăngăneii la opinci!
Ca-n port de sat.

Scanned with OKEN Scanner

Trei paşi la stânga linişor
Şi alţi trei paşi la dreapta lor;
Se prind de mâini şi se desprind,
S-adună cerc şi iar se-ntind
Şi bat pământul tropotind
În tact uşor."

Nu sunt uitate ospăţul, „un râu de vin" şi un hotar întreg de mese, chiotele şi cântecele care însoţesc hiperbolica petrecere, încât „Şi soarele sta-n loc / Că l-a ajuns şi-acest noroc / Să vadă el atâta joc / Pe-acest pământ". În sfârşit, tipica pornire la joc a celor bătrâni:

„Sunt grei bătrânii de pornit,
Dar de-i porneşti, sunt greu de-oprit!
Şi s-au pornit bărboşii regi
Cu sfetnicii-nvechiţi în legi
Şi patruzeci de zile-ntregi
Au tot nuntit."

şi obişnuita urare finală a lui Mugur-Împărat:

„ — Cât mac e prin livezi,
Atâţia ani la miri urez!
Şi-un prinţ la anul blând şi mic,
Să crească mare şi voinic, —
Iar noi să mai jucăm un pic
Şi la botez!"

Nunta lui Coşbuc este nunta obştească, eveniment capital în viaţa poporului, ca naşterea şi moartea, o ceremonie de neînlăturat, la care se supune toată suflarea. De aceea el nu simte nevoia — ca Eminescu în *Călin* — de a contrapuncta reprezentarea poetică printr-un tablou de natură, în vederea proiecţiei cosmice. „Poet al ţărănimii", prin excelenţă, Coşbuc vorbeşte şi cântă anonim, în locul celor mulţi. *Nunta Zamfirei* este o nuntă ca în basme şi totodată o nuntă ca toate nunţile ţărăneşti din toate timpurile şi din toate locurile, foarte ceremonioasă, pentru că la asemenea întâmplări ţăranii sunt foarte ceremonioşi, *festivi*, mirele şi mireasa, socrii mari şi toţi participanţii la solemnul eveniment simţindu-se — ca în oraţii — pentru o clipă, personaje din poveşti. De aici viziunea hiperbolică a petrecerii de „patruzeci de zile-ntregi" şi dorinţa de a mai petrece încă „şi la botez", pentru că nunta e făcută în scopul procreării. „Realismul" însă nu este de găsit, deoarece poetul, confundat cu psihologia ţărănească a nunţii, se mişcă în plină indeterminare festivă şi feerică. Un alt năsăudean — şi la puţini ani după Coşbuc — Liviu Rebreanu, în *Ion*, înfăţişa hora şi nunta cu totul într-alt chip, pentru că va vorbi de o *anumită* horă şi de o *anumită* nuntă. Şi totuşi cele două reprezentări nu sunt incompatibile. Deosebirea vine din metodă şi viziune, din unghiul în care ochiul artistului se

situează. În genul său, Coşbuc e un maestru. Sforţarea lui poetică, încununată de succes, este de a nu ieşi din marginile viziunii ţărăneşti. Săgeată, tatăl Zamfirei, este necesar să fie numai *bogat* spre a putea susţine o nuntă ca aceea. Frumuseţea miresei este convenţională, ţărănească, „cu mers isteţ", „cu trupul nalt, cu părul creţ", cu „un brâu de-argint", încins peste mijlocul „mlădiu". „Copilele de împărat" sunt frumoase şi „întrulpi" (trupeşe, arătoase), „cu ochi şireţi ca cei de vulpi, /Cu rochii scurte până-n pulpi,/ Cu păr buclat". Flăcăii prinţi poartă coifuri cu vulturi — ca grănicerii năsăudeni de odinioară — şi, călări pe cai, pozează pentru circumstanţă:

„Voinicii cai spumau în salt;
Şi-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vântul viu vuia,
Vreun prinţ mai tânăr când trecea
C-un braţ în şold şi pe prăsea
Cu celălalt."

Fără profunzimi, pentru că nu sunt cerute de tema acestei poezii obşteşti, *Nunta Zamfirei* rămâne o capodoperă a genului, prin extraordinara potrivire a mijloacelor, prin cadenţa verbului, prin sentenţiozitatea frazei impecabil ritmată, încărcată de specificul naţional al limbii, cunoscut de poet într-un mediu ţărănesc arhaic — ca şi Humuleştii lui Creangă — cu datini şi ritualuri nestrămutate.

Firește, Coşbuc nu este Creangă şi, ici colo, întâlnim câte o intromisiune cultă, precum în versul: „Toţi craii, *multului rotund*" sau câte o comparaţie abstractă neconcludentă, apărută în torentul de rime: „Frumoasă *ca un gând răzleţ*". În rest, însă, cuvintele populare şi expresiile ocupă tot spaţiul expunerii, într-o oralitate festivă, potrivită cu împrejurarea.

Săgeată „avea o fată — fata lui /Icoană-ntr-un altar s-o pui". Ea „a fost peţită" de toţi câţi „au trecut pragul" casei. Fata „s-a-ndrăgit, de „alesul" ei pentru că acesta „i-a fost menit". Vestea nunţii, cuvântul, „s-a pornit din vecini" şi „împăraţii" din patru margini de pământ „s-au ridicat" şi „s-au încins" în purpură, iar doamnele lor „au grăbit" să se gătească „dinadins". Când „s-a împlinit ajunul zilei de nuntit", rădvanele „trosneau de crai" şi coborau pe „poteci de plai". Paltin-Crai „stărosteşte" (spune oraţia de nuntă), „treascurile" (puştilor, tunurilor) sună, fetele şi flăcăii joacă „după tilinci" (trişce) „cu zdrăngăneii la opinci", iar „crăiesele" stau la masă „alături cu ghinărarii de neam străin". Piticul Barbă-Cot sare într-un picior „de nu-şi dă rând", şi Mugur-Împărat „închină" cu „paharul plin". În orice vers, în orice întorsătură sintactică impresia de oralitate ţărănească (repetăm: nu cea de toate zilele, ci una festivă, potrivită cu sărbătoarea şi costumaţia bogată) ne întâmpină numaidecât.

Coşbuc, cel care a tradus *Divina Comedie* în exact acelaşi număr de silabe, câte are originalul, este un versificator desăvârşit, egalat poate numai de

Scanned with OKEN Scanner

Topârceanu în poezia noastră. Sistemul metric şi al rimelor serveşte de minune scopului urmărit în *Nunta Zamfirei*. (...) Rima rămâne cu consecvenţă pe silabă accentuată după schema a a b b b a. S-ar părea că frumuseţea acestor versuri stă în virtuozitate, în marea consecvenţă pe care poetul şi-o impune în prozodie, ca la clasici. Şi totuşi pericolul monotoniei — ca şi în poezia populară autentică, unde convenţia ritmică este impusă şi se subînţelege — este cu desăvârşire exclus. Aceasta pentru că poetul mânuieşte cu atâta abilitate reprezentările încât imaginaţia cititorului (mai bine am zice a *ascultătorului*, pentru că oralitatea limbii face ca poezia să fie auzită ca recitată de pe scenă de un actor) este surprinsă în mod diferit de fiecare dată. De altă parte, formaţiile sintactice sunt atât de ingenios construite, *găsite* în vorbirea populară, încât dau impresia că ele impun schema prozodică, poetul scuzându-se parcă (asemenea starostelui care pronunţă oraţiile de nuntă) de a nu se putea exprima decât în cadenţele şi în rimele acestea, care vin dinafara condiţiei lui, pentru că sunt în uzul comun. Aliteraţiile onomatopeice se aşază firesc sub accente:

„Şi-n vremea când s-au cununat / S-a-ntins poporul adunat / Să joace-n drum după tilinci / Feciori, la zece fete, cinci /Cu zdrăngănèii la opinci / Ca-n port de sat./ Trei paşi la stânga linişor / Şi alţi trei paşi la dreapta lor /Se prind de mâini şi se desprind, / S-adună cerc şi iar se-ntind / Şi bat pământul tropotind /În tact uşor."

Inversiunile înseşi — foarte numeroase — cad firesc sub accent, funcţiunea lor principală fiind cea stilistică, încât cutare strofă poate fi transcrisă, sub formă de proză, fără nici o pierdere: „Iar mai spre-amiazi, din depărtări, văzutu-s-a crescând în zări rădvan cu mire şi nănaşi, cu socri mari şi cu nuntaşi, şi nouăzeci de fecioraşi veneau călări. Şi ca la mândre nunţi de crai ieşit-a-n cale-ales alai de sfetnici mulţi şi mult popor, cu muzici multe-n fruntea lor şi drumul tot era covor de flori de mai".

Dar cel mai mare meşteşug al lui Coşbuc constă în ingenioasele rejeturi de la un vers la altul, făcute cu o mare naturaleţe, fără ostentaţie, chiar fără aerul că întâmpină dificultăţi, deşi aceste dificultăţi există, dată fiind scurtimea versului şi rigoarea metrică. Nici nu ar fi nevoie să citãm pentru că în afară de exclamaţii — şi acelea rare — precum: „El, cel mai drag! El a venit!" (v. 1, strofa a III-a) nici unul din versurile poeziei nu consumă o unitate sintactică completă. Astfel, predicatul stă în versul 1, iar subiectul în versul 2: „Şi-atunci din tron s-a ridicat /Un împărat după-împărat" (strofa a VI-a); temporala în versul 1, coordonata ei în versul 2, principala în versul 3, atributele subiectului în versul 4: „Iar când alaiul s-a oprit / Şi Paltin Crai a starostit, / A prins să sune sunet viu / De treasc şi trâmbiţi, şi de chiu" (strofa a XV-a) şi aşa mai departe. De cel mai mare efect este cuplul de doi iambi ($\cup\overline{\cup} \mid \cup\overline{\cup}$) care constituie versul 6, construit absolut întotdeauna prin rejet: „ghinărari / De neam străin", „atâta joc / Pe-acest pământ" / „Şi feţi frumoşi / şi logofeţi", — „n-tr-un picior / De nu-şi da rând", „Zile-ntregi / Au tot nuntit", care dau poemului o mişcare molcomă

Scanned with OKEN Scanner

şi apăsată totodată, ritmatică puternic, ca spre a sublinia caracterul permanent şi rotativ al fenomenului nunţii şi horei strămoşeşti.

Având un puternic caracter popular şi naţional, într-o limbă românească impecabilă, accesibilă oricui, *Nunta Zamfirei* a devenit o poezie şcolară, de manual, precum *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare* de Bolintineanu sau *Peneş Curcanul* de Vasile Alecsandri. S-ar părea că analiza ei nu întâmpină dificultăţi. Însă pe asemenea poezii *clasice* colbul şcolii s-a aşezat prin tradiţie şi exegetul trebuie să-l înlăture punându-se la modul genuin în perceperea lor, încadrându-le la locul lor firesc în istoria literară, spre folosul cultivării gustului pentru frumos al noilor generaţii.

Reprodus după vol. Ion Rotaru,
Analize literare şi stilistice,
Editura Ion Creangă, 1987

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN GOGA (1881—1938)

Oltul

Capodopera liricii patriotice a lui Goga este o lungă şi patetică personificare a celui mai legendar dintre râurile româneşti, frecvent deopotrivă în poezia populară cât şi în cea cultă. Bătrânul şi vijeliosul Olt apare aici ca un pretext al exprimării suferinţelor naţionale, dar şi ca simbol al unei continuităţi istorice. Adresându-i-se, poetul invocă o comuniune adâncă, întemeiată de veacuri, între destinul unui neam şi acela al apelor tăcute şi învolburate, ce dobândesc o măreţie şi o solemnitate aparte, de zeu. Întreaga primă parte a poeziei detaliază legăturile de totdeauna dintre români şi Olt prin scene de semnificaţie simbolică, relatate la rândul lor prin indicii verbali ai unui prezent etern. Cele patru strofe la care ne referim urmează o atentă gradaţie de la expresia originilor îndepărtate ale înfrăţirii

„Mult iscusita vremii slovă
Nu spune clipa milostivă
Ce ne-a-nfrăţit pe veci necazul
Şi veselia deopotrivă..."

până la expresia despărţirii, aparentă firește, dintre om şi undele înspumate de oboseala drumului fără sfârşit. Oltul se hotărăşte greu să-şi părăsească meleagurile şi poporenii:

„Drumeţ, bătut de gânduri multe,
Ne laşi atât de greu pe noi,
Îmbrăţişându-ne câmpia,
Te uiţi adesea înapoi".

Între aceste două praguri de timp, strofele mediane introduc imaginea râului ca exponent al sufletului naţional, căci:

„În cetăţuia ta de apă
Dorm cântecele noastre toate" etc.

şi

„La sânul tău vin, în amurguri,
Sfioase, fetele fecioare,
Şi dimineaţa vin neveste

.....
Şi vin păstori cu glugă albă"

pentru a-şi împărtăşi durerile, visurile şi speranţele.

Se înţelege atunci de ce Oltul devine, dincolo de demnitatea lui naturală a cărui imagine abia apare de altfel (Goga nu-l văzuse încă la data când scria poezia, la Budapesta, pe malurile...Dunării), simbolul grandios şi peren al demnităţii şi tragediei unui neam înstrăinat şi nedreptăţit:

„Căci duce unda-ţi gânditoare:
Durerea unui neam ce-aşteaptă
De mult o dreaptă sărbătoare".

Următoarele trei strofe reprezintă o întoarcere în timp şi verbele trec acum la imperfectul evocării:

„Demult, în vremi mai mari la suflet
Erai şi tu haiduc, moşnege" (s.n.)

Poetul apelează din nou la scenele cu semnificaţie generală, simbolică, pentru a rememora un trecut de glorie şi vitejie când „feciorii mândrei Cosânzene"

„Grăbeau din codri la poene,
Strângând săcuri a subţioară".

Finalul readuce discursul liric în prezentul imediat, când până şi îndărătnicul Olt se vede încins cu lanţuri de „împăratul", sugestie hiperbolică desigur a înrobirii naţionale:

„Ca unda ta strivită, gemem
Şi noi, tovarăşii tăi buni,
Dar de ne-om prăpădi cu toţii
Tu, Oltule, să ne răzbuni!"

Tonul ameninţător atinge aici culminaţia lui dramatică sub forma unui extraordinar blestem a cărui ultimă ipostază disperată ridică lamentaţia la înălţimea tragicului pur:

„Să verşi păgân potop de apă
Pe şesul holdelor de aur;
Să piară glia care poartă
Înstrăinatul nost'tezaur;
Ţărâna trupurilor noastre
S-o scurmi de unde ne-ngropară
Şi să-ţi aduni apele toate —
Să ne mutăm în altă ţară!"

Particularitatea personificării ce stă la baza întregului poem este însă faptul că Oltul, deşi înzestrat cu atâtea însuşiri de fiinţă, dacă nu umană, oricum mitologică, nu răspunde nici un moment poetului care i se adresează. Asistăm

Scanned with OKEN Scanner

astfel nu la un dialog, ci la o invocaţie retorică, ce presupune în chipul cel mai natural absenţa celui invocat. Căci nu contează Oltul ca atare şi nu râul apare în alcătuirea lui materială. Să se observe încă o dată cât de puţine sunt în fond aici notele propriu-zis plastice. Esenţial rămâne monologul liric care cumulează ipostazele accentuate ale unei dureri ce s-a universalizat trecând dincolo de cauzalitatea ei concretă.

Ritmul retoric al strofelor, cu numeroase momente de dramatism al expresiei şi al situaţiei imaginare, contribuie în mod decisiv la realizarea efectelor celor mai viguroase ale acestei poezii în care Goga a investit încărcătura cea mai tragică a mesajului său. Apelative solemne ca „Bătrâne Olt!" sau „Tu, Oltule, să ne răzbuni!", gesturi de lirism fastuos şi hiperbolic, nu lipsite de aceea de un teatralism bine temperat totuşi, ca în versurile:

„cu buza arsă
Îşi sărutăm unda căruntă",

sau ca în finalul poemului unde tensiunea culminează printr-o surprinzătoare expresie a deznădejdii, limbajul parfumat regional şi arhaic şi mai presus de toate tonalitatea colţuroasă şi tranşantă a ideilor lirice explică în cea mai mare parte impresia dominantă, testamentară, ultimativă a textului luat în ansamblul lui.

Dacă ne aplecăm cu atenţie asupra lexicului, vom constata fără nici o dificultate abundenţa termenilor categorici, inflexibili, tăiaţi ca într-o stâncă printr-o ireversibilă hotărîre: buza e „arsă", jalea „fierbe", visurile sunt „sfărâmate", mânia e „înfricoşată", oştirile „încremenite", arama moare „zdrobită-n praf", Oltul „frânge biruitor" zăgazul, grumazul de unde e „măreţ", unda e „strivită" etc. etc. Totul demonstrează o certă simplitate a liniei, ceea ce conferă expresiei verbale o forţă cu atât mai mare cu cât se sprijină pe limpezime. Nimic ezitant nu tulbură izbucnirea unui lirism ce pare eliberat din adâncimi sufleteşti îndelung comprimate.

La o asemenea înfăţişare a lexicului selectat se adaugă într-o deplină congruenţă artistică o structură sintactică perfect corespunzătoare. Cum întregul discurs poetic e construit după metoda romantică a enumeraţiei acumulative, propoziţiile şi frazele se înlănţuie printr-o parataxă logică, interioară, care subliniază caracterul abrupt al comunicării. Lipsa modulaţiilor, a nuanţelor intermediare, excluzând trecerile lente de la o imagine la alta, conduce în ultimă instanţă la o anume sculpturalitate nu numai a strofelor, dar şi a fiecărui vers în parte, care cântă ritmic asemeni unei unităţi independente între marginile unei cezuri foarte bine marcate în absenţa integrală a oricărui enjambement[1] (încălecare).

---

[1] interferenţă a 2 sau mai multe versuri.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebându-ne acum în legătură cu raporturile dintre Olt şi neamul al cărui mesager este poetul, va trebui să observăm caracterul lor de totalitate, căci râul nu e numai mire sau mireasă, aşa cum ne face să înţelegem prima strofă, dar şi

„...frate plânsetelor noastre
Şi răzvrătirii noastre frate"

pentru ca mai departe să dobândească chiar autoritate paternă:

„Când la strigarea ta de *tată* (s.n.)
Grăbeau din codri la poene
.....
Feciorii mândrei Cosânzene".

În afara acestor trăsături care materializează atitudini reciproce ale celor doi protagonişti, Oltul apare investit în evocarea istoriei lui îndepărtate cu puteri fabuloase de factor ameninţător. („Urlai tăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoşate") sau catalizator al energiilor populare:

„Cum tresăreau încremenite,
În jocurile lor buiestre,
Oştiri cu coifuri de aramă
Şi roibi cu aur pe căpestre
Când la strigarea ta de tată
Grăbeau din codri la poene,
Strângând săcuri a subţioară,
Feciorii mândrei Cosânzene".

Penultima strofă schimbă radical perspectiva, aducând imaginea contrapunctică a unei cumplite şi tragice decadenţe ca într-o antiteză romantică eminesciană rezolvată finalmente tot ca în poezia marelui înaintaş (cf. de ex. *Scrisoarea III*) printr-un zguduitor blestem, culme semnificativă a întregii gradaţii a tensiunii lirice a poemului.

Dar, spre deosebire de Eminescu, Goga nu intră în analiza cauzelor acestei stări de lucruri, dând într-o mai mare măsură decât autorul Scrisorilor impresia că ea s-ar datora aproape unei fatalităţi. Singura aluzie la contextul istoric:

„Te-a-ncins cu lanţuri *împăratul*" (s.n.)

se dizolvă şi ea într-o semnificaţie mult mai generală, împrumutând elementului concret calitatea hieratică al unui simbol al destinului.

Apărute în condiţiile istorice binecunoscute, poeziile lui Goga au reprezentat o forţă impresionantă, incendiară. Judecate mai presus de orice limite de timp, ele dobândesc valoarea de ecou al unei suferinţe inefabile, de neînlăturat, întocmai ca verdictele destinului din tragedia elină, care-l înalţă pe Oedip de pildă la rangul unui exponent al condiţiei umane dincolo de împrejurările particulare ale nenorocirii sale. Se produce aşadar fenomenul caracteristic artei

Scanned with OKEN Scanner

în genere al ridicării faptului la universalitate prin sublimarea motivelor sale celor mai adânci şi îndepărtarea reziduurilor goalei empirii şi a elementelor accidentale şi superficiale ale trăirii imediate. O atare împrejurare l-a făcut pe G. Călinescu să-i apropie în esenţa lor pe Eminescu şi Goga într-o interpretare de mare acuitate, care este în acelaşi timp şi o judecată de valoare ce aruncă lumini nebănuite asupra operei celui din urmă, deconcertantă adesea prin simplitatea ei aparentă: „Şi Eminescu şi Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea poezia lui Goga este greu de comentat, fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atât de straniu şi zguduitor. După Eminescu şi Macedonski, Goga e întâiul mare poet din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulţimii, poet naţional totodată şi pur ca şi Eminescu".

Reprodus după vol. G.G. Ursu şi Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Rugăciune

Dacă este adevărat că locul şi istoria pot crea personalităţile, atunci Octavian Goga este un strălucit exemplu de proiectare în memoria posterităţii a unui anumit spaţiu istoric şi a unui anumit loc al pământului românesc. Descendent al marilor figuri de luptători din istoria zbuciumată a Transilvaniei — Horia şi Avram Iancu — el duce mai departe mesajul iluminist al Şcolii Ardelene şi gândirea poetică militantă a lui Andrei Mureşanu şi George Coşbuc. Purtând în braţul său „tăria urii şi-a iubirii", poetul a dat glas durerilor mocnite ale neamului său. În studii şi articole, în conferinţe publice, dar mai ales în memorabile versuri, Octavian Goga şi-a exprimat convingerea că: „Menirea scriitorului la noi e una istorică...", „iar formula sufletească, aceea care trebuie să fie pentru el nu numai un comandament etic, ci în acelaşi timp o formulă literară, ideea naţională".

Rod al dragostei nemăsurate pentru munţii şi apele pământului strămoşesc, pentru doinele şi cântecele clăcaşilor, poeziile lui Octavian Goga „încheagă" într-

Scanned with OKEN Scanner

o viziune cosmică unitară „cântarea pătimirii noastre", vestind, cu o forţă artistică nebănuită, „ziua cea mare" a dezrobirii neamului.

Poezia *Rugăciune*, care deschide volumul *Poezii*, apărută în anul 1905 şi premiat de Academia Română, este un manifest artistic şi social, un program de luptă, o expresie artistică a crezului poetic, consemnat în volumul *Mărturisiri literare*: „...am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă într-o trâmbiţă de alarmă"... Fără îndoială că în titlul poeziei şi în modalitatea discursului liric se resimt unele ecouri din creaţia literară a lui Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu şi Ion Heliade Rădulescu. Act al unei strălucite conştiinţe naţionale, versul lui Octavian Goga, depăşind glasul tânguitor din meditaţia romantică paşoptistă, dezvăluie, prin tonalitatea sa gravă şi mesianică, atitudinea activă a scriitorului în faţa istoriei.

Aşa cum *Epigonii* a rămas în memoria criticii literare româneşti ca poezie programatică, *o ars poetica*, tot aşa *Rugăciune* concentrează în largi câmpuri semantice viziunea poetului transilvănean asupra misiunii artistului şi rostului artei. Cele şase strofe ale poeziei, orânduite într-o anume simetrie compoziţională, rostesc, în acorduri patetice, crezul artistic al „poetului cetăţean". În cadrul unei ample invocaţii retorice, discursul poetic reflectă concepţia scriitorului despre izvoarele artei şi originalitatea demersului artistic, despre caracterul militant al poeziei şi misiunea socială a poetului. Repetarea obsesivă a pronumelui personal la persoana întâi (*eu, -mi, pe mine*), în relaţie directă cu pronumele de persoana a doua (*tu, tale, tine*), frecvenţa substantivului în vocativ (*părinte, Doamne, stăpâne*) şi adresarea directă prin imperativul verbului (*orânduie, dezleagă, sădeşte, dă, alungă*) susţin tonul confesional şi implică sensul de rugă fierbinte şi stăruitoare, izvorîtă dintr-un suflet răvăşit de durere. Elementul religios din poezia lui Octavian Goga se cere înţeles într-un anume context istoric. „El e mai mult tradiţie şi datină, intrate organic în viaţa obişnuită a poporului, decât o speculaţie metafizică sau o zbatere filozofică tragică, cum va fi în cazul lui Blaga şi Arghezi"[1]. Poetul însuşi va mărturisi că lectura cărţilor bisericeşti alături de literatura cultă şi de folclor, de limba românească vorbită în regiunea în care s-a născut intră în plămădirea stilului său poetic. Fiind o conştiinţă socială de avangardă, poetul are, în concepţia lui Octavian Goga, puterea de a se confesa forţei spirituale supreme, pe care o imploră să-i arate calea prin care strigătul său de durere să fie în consens cu revolta „umiliţilor şi ofensaţilor vieţii". În prima strofă, concentrările metaforice de o rară expresivitate: *„În drum mi se desfac prăpăstii / Şi-n negură se-mbracă zarea"* anunţă doar motivul discursului şi situează eul liric în postura de căutător al drumului autentic

[1] Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p.275.

Scanned with OKEN Scanner

în artă. Dezorientarea şi senzaţia de gol psihic sunt potenţate prin frecvenţa epitetului apreciativ: *„Rătăcitor, cu ochii tulburi, / Cu trupul istovit de cale"*, ce motivează atitudinea şi gestul de implorare. Versurile constituie de fapt concluzia firească a strofei, concentrată în final într-o metaforă-simbol: *„Părinte — orânduie-mi cărarea!"*. Prin substantive şi verbe alese din aceeaşi familie semantică (*drum, cale, cărare; cad, se desfac, caut, orânduie*), intuim direcţia ascendentă a demersului artistic.

În următoarele două strofe desluşim cu pregnanţă procesul de creaţie şi înţelegem că în viziunea lui Octavian Goga actul poetic înseamnă zbucium şi trăire puternică, care presupun transfigurarea în artă a vieţii şi năzuinţelor unei colectivităţi. Ideea este exprimată programatic şi în poezia *Fecunditas*, aşezată în deschiderea volumului *Ne cheamă pământul*. Printr-o construcţie enumerativă în care sporul de frumuseţe şi armonie este creat de melodia simbolurilor metaforice: *„Dă-mi cântecul şi dă-mi lumina /...dă-mi raza soarelui de vară"*, apare evidenţiată ideea că opera de artă explorează prin forme specifice tainele lumii şi farmecul vieţii, dând glas sentimentelor umane de dragoste şi ură, de bucurie şi tristeţe. Tonalitatea solemnă a versului este potenţată prin repetarea verbului şi prin aşezarea lui la începutul versului.

Caracterul militant al artei şi rolul social al artistului sunt motive esenţiale în poezia *Rugăciune*, subliniind patriotismul întregii creaţii artistice a lui Octavian Goga. De aceea, în ultimele trei strofe cuvântul devine mult mai dinamic şi mai clocotitor, iar versul — un strigăt de durere. Virtuţile mobilizatoare ale textului literar sunt susţinute de vitalitatea verbului (*alungă, învaţă, să plângă*). Definind printr-o suită de substantive specifice lexicului său poetic (*durere, lacrimi, amarul, truda*) obiectul discursului său patetic, poetul pare că îşi cheamă confraţii nu numai să fie martori ai istoriei, ci şi făuritorii ei. Artistul trebuie să fie un glas smuls din vaierul celor mulţi, un apostol, un *poeta vates*. El poartă armură şi întrezăreşte în clocotul mâniei înăbuşite şi al răzvrătirii tumultoase nădejdea arzătoare a celor mulţi. Grandoarea şi sublimul tabloului din finalul poeziei răzbate în acorduri de simfonie beethoveniană. Întreaga arie a lexicului este condensată acum în cuvinte de o gravitate solemnă: *vifor, urlă, gem, furtună, amarul, fulgere albastre, cântarea pătimirii noastre*. Sunt cuvinte ce exprimă în esenţă răscolitoarea istorie a neamului pe care poetul o înveşmântă în armonia cântecului nemuritor.

Poeta civis (poetul cetăţii), Octavian Goga a absorbit cu o forţă unică energiile specifice ale sufletului românesc şi, asemenea lui Eminescu, le-a făcut să lumineze conştiinţa urmaşilor.

Reprodus după Iustina Itu,
Octavian Goga, Rugăciune,
Revista „Limba şi literatura română", nr.2, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA (1881—1957)

Lacustră

Calitatea cea mai importantă a acestei capodopere a liricii bacoviene este dincolo de sugestia de atmosferă, funcţia simbolică. Poezie mai întâi de toate a unei stări de spirit, ca de altfel întreaga operă a autorului, *Lacustră* reprezintă în miezul ei o reverie temporală în cadrele unei împrejurări banale, după cum în cadre relativ asemănătoare *Noaptea de decemvrie* de Macedonski este o reverie spaţială.

Sensibilitatea, activată la maximum de monotonia enervantă a ploii care nu se mai sfârşeşte, înregistrează faptul, în fond inexpresiv, semnificându-l şi transformându-l într-un dublu simbol: în primul rând evocativ şi în al doilea — existenţial, cel dintâi revelat ca atare în conţinutul imaginii, celălalt sugerat cu discreţie, dar indiscutabil evident dacă inserăm poezia în ansamblul operei bacoviene.

Cadrele reveriei lirice sunt marcate în planul expresiei lingvistice şi prin cvasi-identitatea dintre prima şi ultima strofă. Celelalte două strofe, interioare, reconstituie spaţiul imaginar al evocării. Deplasarea este de la realitate la vis, ca în genere în poezia noastră simbolistă, dar spre deosebire de Macedonski, de exemplu, visul nu apare aici ca o forţă compensatoare, ci dimpotrivă, ca una care prelungeşte sentimentul terorizant al trării reale. Încât, în loc să îl depărteze de existenţă, reveria îl reîntoarce pe poet la ea cu o cruzime neîndurătoare care este aceea a propriei lui sensibilităţi maladive. Neputând suprima nici un moment conştiinţa caracterului artificial şi iluzoriu al evadării din realitate, Bacovia face parte dintre artiştii care nu se satisfac prin vis, ci — cum se distinge în alte părţi ale operei lui — prin proiecţia într-un viitor ideal ipotetic.

Lacustră impresionează în cel mai înalt grad printr-o remarcabilă coerenţă şi simplitate a elementelor care-i alcătuiesc structura. E mai întâi o serie a monotoniei reprezentate de motivul ploii şi de acela al singurătăţii, ambele întărite de cele mai variate elemente lexicale, ca, de pildă, pentru ploaie: *plângând*, *lacustre*, *ude*, *val*, *podul*, *mal*, *piloţii* sau, pentru singurătate, exclusivitatea gramaticală a persoanei întâi, evidentă la nivel verbal şi pronominal. Seria monotoniei culminează în fine cu sugestia latentă a unei anume

somnolenţe, ca stare intermediară între veghe şi somnul propriu-zis. De aici o anume pasivitate şi imprecizie care prevestesc reveria şi de fapt îi creează premisele. Poetul se lasă dus de gând, iar imaginea de vis stă sub semnul aparenţei şi al ipotezei:

„Şi *parcă* dorm pe scânduri ude"

sau

„Tresar prin somn şi *mi se pare*
Că n-am tras podul de la mal".

Asemenea indici gramaticali delimitează mai limpede ipostaza imaginară de cea reală şi generatoare. Şi zicem generatoare pentru că de fapt prin *Lacustră* ne aflăm în faţa unei comparaţii subconştiente izvorîte din semnificarea afectivă a unui eveniment cotidian. Intenţia e firească aceea de a amplifica proporţiile fenomenului concret şi trăit în realitate, prin exprimarea ecoului său interior şi, dincolo de această, de a propune de fapt un simbol al descompunerii universale. Versul cheie al poeziei, splendidul:

„Aud materia plângând..."

n-ar avea, judecat altfel, nici o raţiune. Sensul lui devine însă luminos dacă-l asimilăm, cum suntem de altfel şi constrânşi de context, unei metafore a ploii. În acest punct seria monotoniei care susţine la nivelul expresiei simbolul evocativ este substituită printr-o nouă serie, mai subtilă şi mai profundă, dar nu mai puţin reală, şi anume seria pe care o vom numi a terorii de materialitate. Sentimentul mai general al lui Bacovia e sentimentul unei instabilităţi funciare a fiinţei, provocat în esenţă de spectacolul unei materii în dezagregare continuă, de unde probabil senzaţia unui vertij interior. Elementul activ al acestui proces îl constituie apa, simbol al fluidităţii, deci al instabilităţii şi al precarităţii. Iată acum şi indicii lexicali ai acestei viziuni:

„În spate *mă izbeşte-un val* —
Tresar prin somn..."
.....
„Şi *simt* cum de atâta ploaie
Piloţii *grei se prăbuşesc*".
.....
„De-atâtea nopţi *aud* plouând,
Tot *tresărind*, tot *aşteptând*..."

E neîndoielnic că gestul spontan al tresăririi anunţă o stare interioară de nelinişte şi chiar de nesiguranţă şi semnifică o tensiune specială a unei aşteptări sau aspiraţii fără obiect. Deşi nici un cuvânt al poeziei nu poate legitima direct o atare concluzie, impresia ce se degajă din adâncuri rămâne aceea de spaimă. Plânsul materiei este un fenomen a cărui finalitate nu pare prea greu de întrevăzut. El pericliteză în ultimă instanţă existenţa umană, încredinţată

Scanned with OKEN Scanner

printr-un destin obscur unui suport aşa de fragil. Dincolo de materie, pentru Bacovia nu există nimic în afară de ideal, ca emanaţie compensativă a fiinţei conştiente de neantul esenţial al materiei. Dar cum realitatea e departe de a confirma aspiraţia, aceasta se refugiază în ipoteză şi materialitatea îşi continuă procesul de dezintegrare latentă, menţinând conştiinţa sub dominaţia apăsătoare a unei ameninţări progresive.

La un moment dat, Bacovia anulează graniţa dintre reverie şi realitate, prin sentimentul acut al unui „gol istoric", împrejurare care confundă cele două planuri, distincte până atunci, în intenţia, singura posibilă, de a sugera permanenţa fragilităţii umane, ceea ce sub raportul logicii formale poate fi o contradicţie între termeni, dar ca ipostază a fiinţei — este perfect reală în dialectica stărilor interioare.

„Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atâta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc".

Finalmente aşadar, ameninţarea se transformă în act dar, prin confuzia de planuri, actul ca atare rămâne incert şi poetul se distanţează de coşmarul presupus pentru a reveni la prezentul imediat şi contingent:

„De-atâtea nopţi aud plouând
Tot tresărind, tot aşteptând..."

Din lumea visului îndepărtat, apoi confundat prin coşmar cu realul, poetul reintră în monotonia experienţei cotidiene şi ciclul se închide astfel printr-o sugestie extraordinară a unei infinite repetabilităţi. Ideea noutăţii, a mutaţiei şi cu atât mai mult a progresului de orice fel e compromisă cu violenţa radicală a unei fatalităţi. Omul bacovian e un damnat nu numai prin condiţia lui socială, dar — hiperbolă a unui sentiment şi el socialmente determinat — şi prin condiţia lui existenţială. Fără a cultiva explicit metafizica, poezia lui fiind — cum s-a observat — una dintre cele mai adânc înfipte în realitate, Bacovia conduce în ultimă analiză spre un orizont metafizic cu o rază de cuprindere mai mare chiar decât a poeţilor mărturisit reflexivi.

Ecoul profund al *Lacustrei* dăinuie după fiecare lectură tocmai prin simbolul existenţial ce se întrezăreşte dincolo de cuvinte şi poate că şi dincolo de voinţa creatorului ei. Bacovia exprimă în fond drama imposibilităţii de adaptare la tiparele unei structuri sociale întemeiate pe triumful materialităţii asupra idealităţii în raporturile umane, ceea ce explică persistenţa simbolului existenţial al şubrezeniei umane şi al ameninţării perpetue şi, compensativ, al aspiraţiei latente sau uneori revoltate, aşa cum apare de pildă în *Serenada muncitorului*, spre un viitor configurat vag şi ipotetic.

Prin metafora „materiei plângând", *Lacustră* capătă o valoare paradigmatică în contextul general al operei bacoviene, propunând o cheie de descifrare a

Scanned with OKEN Scanner

sensului interior al unei condiţii umane, asumate integral şi monocord, ceea ce nu înseamnă deloc sărăcie de implicaţii, cum poate să pară totuşi unor priviri grăbite şi superficiale. Pe linia de forţă a orientării sale lirice dominante, Bacovia aşază nu o dată premisele unor interpretări surprinzătoare şi care deschid perspective din cele mai fertile asupra intercondiţionării dintre realitate şi ficţiune. Generată de fapte comune, precum şi de o întreagă existenţă, banală în fond, poezia lui G.Bacovia nu rămâne niciodată, cum e interpretată încă foarte adesea, la expresia mai mult sau mai puţin diversă a unei realităţi, ci o transcende totdeauna în căutarea unui sens existenţial mai adânc, sens care trebuie înainte de toate să călăuzească analiza operei lui. Poezia bacoviană e semnificativă nu pentru existenţa biografică a autorului, ci pentru viziunea asupra lumii aparţinând grupului social al aşa-numiţilor proletari intelectuali, simpatizând cu socialismul, dar în imposibilitate de a-l asimila organic din pricina unei poziţii sociale ambigue.

Formula literară a simbolismului întrunea prin excelenţă calităţile necesare pentru a exprima mai exact şi mai autentic viziunea dezamăgită şi resemnată a unei categorii umane, în neputinţă de a se realiza social, deci condamnată la izolare şi viaţă interioară, de unde soluţiile compensatoare prin evaziunea în vis sau prin construcţia „paradisurilor artificiale".

Situată într-un asemenea context interpretativ, opera lui Bacovia îşi dezvăluie semnificaţii şi profunzimi noi. Sentimentul terorii de materialitate din *Lacustră* dobândeşte repercusiuni sociale şi istorice pe care simpla lectură nu le poate oferi şi pe care nu le poate oferi, de asemenea, nici izolarea poeziei din ansamblul operei. Groaza de aspectul ameninţător al descompunerii universale nu e în esenţa ei decât ipostaza, hipertrofiată prin prisma unei sensibilităţi ulcerate de mizeriile existenţei cotidiene, a incertitudinii sociale a propriei sale condiţii umane.

Desigur, la nivelul strict al imaginii, aceste semnificaţii se ascund, dar a le nesocoti din acest motiv înseamnă a diminua cu totul posibilitatea de a explica poezia, abandonând-o speculaţiilor arbitrare ale unei abordări pur impresioniste. Dimensiunile adânci ale *Lacustrei* nu se dezvăluie deci printr-o analiză fenomenologică, ci printr-o inserţie clară şi decisă a textului în două contexte supraordonate: totalitatea operei şi totalitatea structurii sociale determinante (...) Plânsul materiei ca simbol existenţial devine în această perspectivă finalitatea majoră a poeziei, al cărei ultim secret rămâne tocmai această transcendere, remarcabilă prin simplitatea ei, a elementelor de figuraţie plastică. Dincolo de ele, şi dincolo de monotonia somnolentă a ideii poetice, veghează o conştiinţă neliniştită şi tragică.

Reprodus după G.G. Ursu şi Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scanned with OKEN Scanner

Dormeau adânc sicriele de plumb,
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt —
Stam singur în cavou... şi era vânt ...
Şi-i atârnau aripile de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig —
Stam singur lângă mort...şi era frig...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Deşi în poezia modernă structura metrică pare a nu avea un rol important, în *Plumb* de Bacovia suntem obligaţi să observăm o simetrie perfectă între cele două catrene. Schema strofei întâi:

1. ∪—/∪—/∪—∪∪/∪—
2. ∪—/∪—//∪∪∪—/∪—
3. ∪—∪/∪∪—//∪∪∪—
4. ∪∪∪—/∪—∪∪//∪—

este identică celei de-a doua. Organizarea interioară a fiecărei strofe în parte este interesantă pentru realizarea unei melodii stranii, interiorizată, obsedantă până la urmă. Tonul elegiac este dat de iamb, care predomină. Simplu vorbind, schema prozodică ideală a poeziei este iambică, fiecare vers, terminat în rimă masculină, având câte cinci iambi compleţi. Accentele secundare impun însă o metrică supusă cuvintelor, de unde diversitatea. Cezura figurează numai în versurile 2 şi 3, al căror fiecare al doilea emistih începe cu conjuncţia *şi* încadrată în peonul IV, urmat de iamb în versul 2 şi de suspensie în versul 3.

În timp ce iambul din finalul versului 2 al fiecărei strofe: *vest-mânt* (∪ —), *să-l strig* (∪ —) este urmat, la începutul versului următor, de amfibrah: *Stam singur* (∪ — ∪); peonul IV din finalul versului 3 este reluat la începutul versului 4: *şi e-ra vânt* (∪∪∪-) / *Şi scâr-ţâ-iau* (∪∪∪-); *şi e-ra frig...* (∪∪∪-); *Şi-i a-târ-nau* (∪∪∪-).

Este, de asemenea, foarte clar că sintagmele se încadrează în metri identici, de la o strofă la alta, într-o geometrie fără cusur. (...)

Cuvântul „cheie", *plumb*, se repetă, obsesiv, de câte trei ori în fiecare

strofă, de fiecare dată în rima (dacă putem să-i spunem aşa) versului 1 şi 4 şi la cezura versului 2. Această simetrie urmăreşte şi realizează efectele muzicale ale unui laitmotiv, monoton şi obsedant, tipice tuturor simboliştilor. Muzicale şi de o tonalitate minoră sunt imperfectele *dormeau, stam, era, atârnau*, dar mai ales sonurile închise, stinse, din cuvintele *vestmânt, vânt* (puse în finalul versurilor şi intonate iambic) ca şi cele strident minore, cu anume funcţii onomatopeice, de percuţie acută a nervilor: *scârţâiau, strig, frig*.

Toată greutatea metaforică se sprijină însă pe cuvântul *plumb*, care dă de fapt sensul poeziei. Avem de-a face, în cazul de faţă, cu o *metaforă-simbol*, una din acele imagini poetice (cultivată cu precădere de la Baudelaire încoace) larg cuprinzătoare ca putere sugestivă, dar cu neputinţă de formulat într-o judecată precisă, univocă. Căci poetul simbolist — ceea ce este cazul lui Bacovia mai înainte de oricare altul în poezia românească — tinde spre stările de spirit vagi, traduse în imagini ce se pot interpreta felurit (în cadrul unei anume sfere emotive, evident), dar nu lipsite de forţă artistică, ci dimpotrivă, date fiind „corespondenţele" din natură, viaţă şi cosmos.

Astfel, *plumbul*, prin greutatea lui specifică mare (în tabelul Mendeleev *Pb* ocupă locul 82), poate sugera apăsarea sufletească sfâşietoare la care este supus artistul şi, în genere, intelectualul aruncat de soartă într-un oraş pustiu de provincie de pe vremuri, un târg pluvios cu uliţi murdare, „cu dugheni şi coceni", ceea ce este cazul lui Bacovia însuşi. Plumbul mai poate sugera, prin culoarea lui cenuşiu-închis, monotonia şi plictisul, mediul meschin, cu false străluciri de o clipă, acoperite repede de proza grea, diurnă, aşa cum strălucirea provocată de o zgârietură în inertul şi deloc nobilul metal se oxidează văzând cu ochii, recăpătându-şi culoarea banală urâtă, dezolantă. Din plumb se confecţionează artificiile funerare de duzină, tipice pentru burghezia mică de provincie, sărăcăcioase şi prozaice: *flori de plumb, coroane de plumb* etc. Topit şi turnat în apă, plumbul este folosit în magie, în sfârşit, ocultismul intrând şi el în vederile simboliştilor. Plumbul mai este şi metalul „rece", având ca simbol alchimic *saturnismul*, de la denumirea planetei *Saturn*, „tristă", „întunecată" şi „melancolică", prin contrast cu „strălucitoarea" şi „joviala" *Jupiter*. De notat că părintele simbolismului francez, Charles Baudelaire, îşi numea capodopera sa *Florile răului* (1857) „o carte saturniană", iar urmaşul lui cel mai direct, Paul Verlaine, publica ale sale *Poeme saturniene* în 1866, între care, cel puţin două, pluviosul *Chanson d'automne* şi poescul *Nevermore* au fost, cu siguranţă, printre lecturile preferate ale lui Bacovia. Dar chiar sonoritatea, înăbuşită, contrasă într-o silabă — vocală închisă, spijinită pe patru consoane, trei labiale, a cuvântului *plumb* — este parcă în acord cu conţinutul lui noţional, lăsând impresia de cădere grea, fără ecou, surdă.

Echivocă, putând fi interpretată în mai multe chipuri este şi starea de spirit (şi, evident, totodată lirică) a eului poetului, în cazul de faţă. Cavoul (cealaltă

Scanned with OKEN Scanner

noţiune cu care „rimează“ cuvântul *plumb*) poate şi nu poate fi, în acelaşi timp, un cavou. El poate fi casa sau oraşul în care locuieşte poetul; sau poate mediul, lumea meschină; dacă nu cumva şi propriul corp în care sălăşluieşte un suflet de plumb. Pus de câteva ori ca epitet, mai întâi la limita concretului (*sicrie de plumb, flori de plumb, coroane de plumb*), cuvântul „cheie“ dă consistenţă unor abstracţiuni de asemenea ambigui, tulburătoare prin vagul lor straniu. Amorul *de plumb* doarme *întors* („Dormea întors amorul meu de plumb“). Întors în spaţiu sau în timp? (participiul este de asemenea ambiguu). În cele din urmă, aflăm că el este un *mort* pe care poetul zadarnic îl strigă în liniştea sinistră şi friguroasă a cavoului. Aripile lui, care pot fi şi ale poetului, atârnă grele, *de plumb*, ca ale albatrosului baudelairean rănit. A avea plumb în aripi, iată o stare tipic bacoviană. Neputându-şi lua zborul spre înălţimi, sufletul poetului se închide în sine însuşi, ca într-un cavou, schiţând câteva gesturi ciudate, *schematice*, *histrionice*, cu subînţeles, încadrate într-o geometrie fixă, prin *tăierea* oricărei elocvenţe. Este aici cunoscuta *poză*, simbolistă în genere şi bacoviană în specie, care în alte poezii decât aceasta tinde chiar a deveni manieră. Aici ea însă contribuie la profunzime şi economia mijloacelor: „Ia elocvenţa şi suceşte-i gâtul“ — se spune în *Arta poetică* a lui Verlaine.

Cu aceste semnificaţii largi şi foarte caracteristice, poezia *Plumb* a dat titlul unui ciclu din creaţia lui Bacovia şi ar putea figura foarte bine pe coperta întregii sale opere.

Reprodus după Ion Rotaru,
Analize literare şi stilistice,
Editura Ion Creangă, 1987

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL SADOVEANU (1880—1961)

Opera literară

Ceea ce a făcut posibile afirmarea şi recunoaşterea timpurie a operei lui Sadoveanu, pe lângă talent, indiscutabil mare, înnăscut, a fost ivirea lui într-un moment deosebit de prielnic. Prin Eminescu, Creangă şi Caragiale — pe care scriitorul moldovean îi continuă în mod firesc şi creator — literatura română atinsese maturitatea ei deplină. Principalul ei instrument, limba, fusese pus la toate încercările şi ieşise pe deplin învingător. Resursele populare şi cele cronicăreşti nu erau însă explorate îndeajuns, lucru ce Sadoveanu îl va întreprinde, beneficiind din plin de punerea la punct a claviaturii organului de către marii săi înaintaşi. De altă parte, la momentul *Sămănătorului*, al *Luceafărului* şi al *Vieţii româneşti*, mai mult ca oricând se punea accent pe literatura axată pe subiecte precumpănitor rurale, învăluită în lirism, cu evocarea naturii autohtone şi a trecutului istoric. După cum arătam, un Creangă ivit la momentul sămănătorist, uşor sentimental-liric, nu e de conceput. Reciproca e adevărată: Maiorescu a salutat la bătrâneţe apariţia lui Sadoveanu, dar e greu de crezut că l-ar fi gustat în plină epocă junimistă. Sadoveanu nu a fost nici sămănătorist, nici poporanist, însă a plutit, mai mult ca oricare dintre contemporanii săi, în atmosfera spirituală a acelor vremi, la începutul secolului şi mult timp după. Nici de simbolism nu e străină această proză cu pronunţat caracter liric, în care oameni şi locuri, natură şi istorie se învăluie ca într-o ceaţă albăstruie. Scriitorul se născuse la poalele munţilor Moldovei, într-o ţară veche, cu oameni statornici în tradiţii, cu limba moale, cântătoare, cu gesturi sobre, reţinute, mocnind dureri ascunse sau bucurându-se cu filozofie de viaţa simplă. Era ţara unde se născuseră Creangă şi Eminescu, de unde îşi va lua zborul muzica lui Enescu şi, mai târziu, poezia lui Nicolae Labiş.

A discuta întinsa operă pe câteva teme principale — ţăranul, istoria, natura — ar fi prea didactic şi puţin profitabil de astă dată, deşi lucrul se obişnuieşte. Ideile nu sunt multe şi complexe, ca în cazul lui Eminescu, bunăoară, unde cutare pasaj ţine în loc pe comentator câteva pagini. De cele mai multe ori, întrucât priveşte pe Sadoveanu, propoziţia critică poate cuprinde judecăţi valabile pe o mare întindere a operei. Constatarea nu implică deloc lipsa valorii, dimpotrivă. E vorba de un specific anume al scrisului sadovenian, remarcat cu multă fineţe de G. Călinescu: „În vreo zece volume se dezvoltă idei nuvelistice care se reduc la

Scanned with OKEN Scanner

o unică idee. Şi încă multă vreme după aceasta autorul va continua neostenit să bată acelaşi drum suav şi monoton." Cum s-a spus de atâtea ori, Sadoveanu nu este un *scriitor*, ci un *povestitor*, al cărui farmec nu rezidă neapărat în varietatea subiectelor şi temelor, cât în modul spunerii. Monotonia, din acest punct de vedere, este implicată, pe de o parte, iar pe de alta, este numai aparentă. Căci, incontestabil, artă rapsodului capătă din ce în ce mai multă supleţe, de la *Crâşma lui Moş Precu* ori *Şoimii* — compuse la vârsta de 20 de ani — până la operele deplinei maturităţi: *Hanu Ancuţei, Baltagul, Creanga de aur, Fraţii Jderi*. Omul, natura, istoria formează în scrisul sadovenian un tot armonios, inextricabil. Aici stă marea originalitate, specificul acestei proze unde personaje independente, eroi cu o psihologie conturată obiectiv nu există. De aceea, mult mai important este să observăm o evoluţie — am zice: istorică, dată fiind jumătatea de secol şi mai bine pe care se întinde — a modalităţilor de expresie în artă a sufletului sadovenian însuşi, oricât de bine şi definitiv conturat ar părea el din capul locului. Abia în cadrul acestei cronologii, pe parcursul ei, se cer operate câteva categorii tematice, indicate rămânând totuşi opririle analitice asupra cărţilor capitale care pot explica întregul ansamblu.

Tonul operei lui Sadoveanu este dat dintr-o dată în cele patru volume de debut, apărute în 1904: *Povestiri, Dureri înăbuşite, Crâşma lui Moş Precu, Şoimii*. Cu toate acestea, până aproape de apariţia *Neamului Şoimăreştilor*, 1912—1913, tendinţa socială este, în general, mult mai puternică, predomină; mai exact spus: e mai puţin acoperită artistic decât în restul operei. Scriitorul apăruse în prag de secol, în plină frământare a problemei ţărăneşti — fenomen obiectiv, de vreme ce răscoalele vor avea loc în curând — la încrucişarea unor curente literar-politice specifice: socialismul, poporanismul, sămănătorismul, neomogene, firește, dar concentrate în jurul aceloraşi preocupări.

Fragmente din vol. Ion Rotaru,
O istorie a literaturii române, vol.II,
Editura Minerva, 1972.

Baltagul

Baltagul, monografie antropologică a societăţii pastorale arhaice? *Baltagul*, parafrază a Mioriţei? Transhumanţă? Acte previzibile, stereotipe, gesturi ritualizate? Nimic din toate acestea. Roman de dragoste, înfăţişând o puternică pasiune erotică femeiască (accentuată de masochism, după cum am văzut), pasiune

Scanned with OKEN Scanner

împlinită, pozitivă, consecventă, tratată lucid, cu o psihologie exactă, nuanţată, fără sentimentalism nici dezvoltări complezent „analitice", într-o economie compoziţională strictă dar nu sumară, impecabil echilibrată. Totodată roman roman al inteligenţei, cum sunt, direct sau indirect, aproape toate romanele principale ale lui Sadoveanu. Roman al unei acţiuni justiţiare, de o implacabilă conduită tactică (şi — de ce nu? — poliţistă). Roman social, prezentând realităţile şi relaţiile generate de acumularea capitalistă primitivă, în zona de munte a Moldovei de Nord, proces accelerat de stadiul mai avansat al capitalismului liberal în restul ţării în anii imediat următori primului război mondial. Roman de observaţie caracterologică, de o perfectă obiectivitate comportamentală.

În plus roman filosofic, cum sunt toaste principalele romane şi scrieri ale lui Sadoveanu, din perioada sa de maturitate. Roman iniţiatic, de o erudiţie ingenios ascunsă, tratând în subtextul său, riguros, coerent şi absolut fidel, o temă simbolică legată de unul din marile mituri ale umanităţii. [...]

Povestea Vitoriei Lipan în căutarea rămăşiţelor lui Nechifor, risipite într-o văgăună, este povestea lui Isis în căutarea trupului desmembrat al lui Osiris. Vom vedea că mitul acesta se suprapune cu subiectul *Baltagului* în chip desăvârşit, până în cele mai mici amănunte. Lucrul este de o evidenţă izbitoare şi nu ne putem închipui că dintre cititori nu l-a văzut chiar nimeni, dar uimitor rămâne faptul că vreme de aproape o jumătate de secol critica nu l-a văzut.

Cât se poate de bine camuflat, în *Baltagul*, sub aspectele locale ale lumii muntenilor şi oierilor din Moldova de Nord, dealtminteri înfăţişate de scriitor sub unghiul celei mai stricte observaţii realiste, mitul lui Osiris nu e mai puţin complet, tratat cu precizie, conform întregului său scenariu clasic. Prima aluzie, practic imperceptibilă, la Osiris, autorul o face abia la sfârşitul capitolului XI, când spune că Vitoria „trebuia să afle dacă Lipan s-a înălţat în soare ori a curs pe o apă...". Osiris ca divinitate reprezintă soarele care apune şi răsare, adică moare şi reînvie; ulterior a fost identificat cu Amon-Ra şi cu Ptah, prin excelenţă divinităţi ale soarelui statornic şi dătător de viaţă. Cadavrul lui Osiris fusese aruncat de Seth, ucigaşul, în valea Nilului. Punctul central al motivului osirian în *Baltagul* este găsirea şi reasamblarea trupului desmembrat al lui Nechifor Lipan:

„Oase risipite, cu zgârciurile umede, albeau ţărâna. Botforii, taşca, chimirul, căciula brumărie erau ale lui Nechifor. El era acolo, însă împuţinat de dinţii fiarelor. [...] Femeia răcni aprig: — Gheorghiţă! Flăcăul tresări şi se întoarse. Dar ea striga pe celălalt, pe mort. Îngenunchind cu grabă, îi adună oasele şi-i deosebi lucrurile."

Mai departe, în momentul purcederii alaiului de înmormântare:

„Alţii au coborît racla în râpă şi-acolo Vitoria singură; suflecându-şi mânecile, a luat cu grijă bucăţile soţului său şi le-a potrivit una câte una în cutia de brad, stropindu-le cu vin."

Isis-Vitoria este însoţită în căutarea mortului de fiul ei Gheorghiţă, recte Horus, căruia i se alătură pentru găsirea şi răzbunarea celui căutat, cânele Lupu,

Scanned with OKEN Scanner

recte Anubis.

„Anubis, en sa qualité de chien, cherche le cadavre et le trouve; mais quand il s'agit de mettre dans la barque le corps du dieu, une bataille s'engage entre les partisans d'Osiris et ceux de Seht; les Osiriens sont vainqueurs et écrasent leurs adversaires" (Alexandre Moret, *Mystères égyptiens*, Paris, 1992, p.10).

Este exact ceea ce se întâmplă în *Baltagul*. Chipul câinelui este asociat simbolic de funcţia de ghid şi păzitor al sufletului după moarte.

„La première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de *psychopompe*, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie. D'Anubis à Cerbère, par Thot, Hécate, Hermès, il a prêté son visage à tous les grandes guides des âmes, à tous les jalons de notre histoire culturelle occidentale" (J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*).

Aşadar acel distih din *Mioriţa* pus de Sadoveanu ca *motto* la Baltagul: *Stăpâne, stăpâne, / Mai chiamă ş-un cîne*, care a avut şi el partea lui de contribuţie la abaterea criticii pe fundătura interpretărilor „mioritice" ale romanului, se referea în mod astuţios la rolul decisiv pe care-l va juca în deznodământul dramei câinele Lupu, *alias* Anubis. (În treacăt fie zis, ni se pare mai mult decât probabil că şi în *Mioriţa* rostul invocării câinelui este legat de funcţia sa de psihopomp, în iminenţa morţii ciobanului, şi nicidecum în vederea apărării acestuia împotriva ucigaşilor).

Echipa este completă, în *Baltagul*: Isis (Vitoria), Horus (Gheorghiţă), Anubis (câinele Lupu); scenariul de asemenea e complet. Nu numai atât: elemente accesorii ale acestui scenariu se regăsesc în *Baltagul*, cât se poate de firesc, absolut concordante cu ambianţa şi moravurile locale şi perfect familiare în recuzita lor uzuală. Ce poate fi mai normal decât poclada pe care Vitoria o aşterne peste rămăşiţele lui Nechifor, şi apoi „lăvicerul vrîstat negru şi roş" pus peste racla în care e închis leşul? Ele reprezintă însă pielea de animal (în principiu, de panteră) şi bucata de stofă cu care este învelit Osiris în vederea reînvierii sale. (cf. Alex. Moret, *Op. cit.*, pp. 59—63). În momentul când încep etapele finale, hotărîtoare, ale dramei, prima întrevedere cu presupusul făptaş, apoi regăsirea câinelui, Vitoria are cu ea un beţişor alb pe care-l luase de la crâşma domnului Iorgu Vasiliu.

„Vitoria adusese cu dînsa beţişorul alb cu care încercase a sfredeli duşumeaua primăriei de la Suha. Îl purta cu dînsa subsuoară ca pe ceva folositor, deşi nu-i era de nici un folos."

În iconografia osiriană, Horus şi Anubis poartă fiecare câte un instrument magic; primul, un beţişor pe care egiptologul citat de noi îl numeşte „la grande magicienne", celălalt, o „herminette", ceea ce înseamnă propriu zis o teslă; de fapt e o toporişcă şi nu e nevoie de multă imaginaţie ca să poată fi considerată ca echivalentul unui baltag. (cf. *Ibid*, p.26) În *Baltagul*, translaţia „baltagului" de la Anubis la Horus şi a beţişorului de la Horus la Isis, e impusă de faptul că Anubis apare sub forma unui câine real. Ne pare în afară de orice dubiu că Sadoveanu a

Scanned with OKEN Scanner

transpus în romanul său în mod deliberat şi cu bună ştiinţă toate aceste elemente accesorii ale scenariului osirian.

Mitul lui Osiris este prin excelenţă mitul total; este mitul cel mai complet dintre toate cele care-i corespund şi cu care ulterior s-a coroborat, suprapus sau identificat (Mithra, Dionysos, Orfeu, Demeter etc.); toate semnifică în primul rând ideea de moarte şi regenerare, de ocultare şi manifestare, de sacrificiu, de productivitate, fecunditate, armonie, criză, etc;, dar cuplul Osiris-Isis. cuprinde repertoriul întreg al semnificaţiilor cosmice exprimate de ipostazele umane fundamentale: căsnicie, iubire, paternitate, fidelitate, prietenie, rodnicie, legiuire, lupta binelui împotriva răului, moarte, pietate, nemurire. Omul, comunitatea, natura, universul, toate sunt implicate concentric în mitul fundamental, care este mitul lui Osiris şi Isis. Toate celelalte mituri nu fac decât să reproducă mai mult sau mai puţin parţial şi cu modificări legate de datele tradiţiilor locale, mitul acesta *princeps*. (Nu e vorba, se înţelege, de vreo anterioritate cronologică, discutabilă şi indiferentă, ci de promordialitatea sa funcţională.) Este de remarcat că Sadoveanu, a cărui operă de la un moment dat înainte are aproape totdeauna, mai mult sau mai puţin acoperit, un tâlc ce trimite la mitosofie, a tratat o singură dată integral, scrupulos în detalii, cu o premeditare programatică, un mit, făcând aceasta anume cu mitul lui Osiris, în una din primele sale cărţi capitale din perioada în care concepţia sa despre univers îşi capătă coherenţa teoretică de care am vorbit. [...] Nechifor Lipan este născut de două ori, ca Dionysos. Dealtminteri apariţiile şi dispariţiile lui Nechifor au ceva din instantaneitatea abruptă şi irezistibilă a epifaniilor zeului:

„Dionysos est un dieu qui se montre soudainement et disparait par la suite d'une manière mystèrieuse." (Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, Paris, 1976, p.373). [...]

Orice proces iniţiatic presupune o moarte simbolică, e adevărat, totuşi moarte, comportând adică o serie de probe efective, cu caracter de suspensie a existenţei, de dispariţie aşadar, şi cu şocuri fizice şi psihice extreme, cvasi-letale. Prin urmare, ceea ce numim o experienţă-limită. Ea înseamnă încetarea stării profane anterioare, condiţie necesară unei a doua naşteri, la altă treaptă calitativă. Moarte şi reînviere, după modelul lui Osiris. E vorba, prin urmare, de o răsucire existenţială totală, de *o periagogé*; în faimosul „mit al cavernei" din *Republica* lui Platon, de aşa ceva e vorba, dar acolo răsucirea e de 180 de grade, în vreme ce o „reînviere" ar trebui să însemne una de 360, pe un circuit întreg, însă pe spirală, revenirea la viaţă având loc în aceaşi poziţie dar la alt nivel de existenţă şi conştiinţă. Moartea iniţiatică, fiind o trecere prin întuneric, e totdeauna echivalentă cu o coborîre în infern. Cei aleşi, destinaţi unei a doua naşteri, trebuie să coboare în infern. Dar trebuie şi să poată ieşi de acolo. Pentru acasta, am văzut, este necesară o creangă de aur (sau un substitut al acesteia).

Evident, în *Baltagul* rolul crengii de aur îl joacă baltagul purtat de

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghiţă. Făurit anume în vederea expediţiei justiţiare (iniţiatică pentru băiat) şi blagoslovit de preot, baltagul nu are altă întrebuinţare decât simbolică şi magică, rămânând pur, nepătat de sânge; lovitura răzbunătoare e dată de Gheorghiţă cu alt baltag, cu al ucigaşului însuşi. Dar, cum am văzut, ca să fie eficace, creanga de aur trebuie să fie una de vâsc crescută pe un stejar, vâscul şi stejarul însemnând unul înţelepciune şi celălalt forţă. Am mai văzut că unirea forţei cu înţelepciunea o reprezintă Sfinxul, întruchipare a unui trup de leu cu cap omenesc (să ne amintim că magul din *Creanga de aur* specificase; „cu cap de muiere").

„... Gheorghiţă lepădă cojocul şi trase de sub fân lopata de lemn. Începând bătălia cu troianul, deodată simţi în el putere şi îndârjire şi nu se opri până ce nu-l birui, ca pe-o fiinţă. Privi spre maică-sa; o văzu zâmbind şi înţelese că i-a dat răspunsul (cu această primă *dovadă* de energie, *n.n.*) pe care nu-l putea gângăvi în ajun (când ea îi spusese că acum trebuie să se arate bărbat, iar el nu putuse îngăima nici o vorbă, *n.n.*). Femeile-s mai viclene, cugeta el apucând iar hăţurile; ele-s mai isteţe la vorbă; iar bărbaţii îs mai proşti; însă mai tari de virtute. Asta tot maică-sa i-o spusese cândva".

Mai înainte, văzând că Gheorghiţă nu era încă destul de copt pentru a lua singur asupră-şi misiunea justiţiară, Vitoria înţelesese că mintea ei şi puterea lui trebuiau să se întrunească:

„Din faţa nădejdii pe care şi-o pusese în singurul bărbat al casei, înţelegea că trebuia să deie înapoi. Asta era o mare măhnire. Poate se aştepta la dânsa. Totuşi va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute şi braţul lui să lucreze".

Preotului îi spusese:

„Iau cu mine şi pe băiet; să am alături o putere bărbătească. Mâni dau faurului o bucată de fier să bată din el baltag şi sfinţia ta vei face să-l blagosloveşti",

iar altădată Minodorei:

„Tu nu ştii câte am eu, nici câte gândesc".

De propria ei capacitate mentală şi de siguranţa judecăţii ei, Vitoria e perfect conştientă, fiind convinsă că i le va putea transfera şi lui Gheorghiţă, căruia nu-i lipsea încă decât experienţa maturantă a iniţierii virile, adică a „coborîrii în infern".

La locul acestei coborîri au ajuns prima dată pe neştiute, trecând printr-un urcuş:

„Acuma Vitoria se abătea iarăşi într-o ţară cu totul necunoscută, cu nume de sate şi munţi pe care nu le mai auzise. A făcut popasul obişnuit într-un sat căruia-apropie zicea Sabasa... (a se nota semnificaţia saturniană a numelui; sau, poate, de la „Sabazios"? *n.n.*)... Pe urmă a suit un drum şerpuit săpat în stâncă, ocolind în singurătăţi pe sub vulturi. Era ca o pustie a gheţei şi a omătului şi sus vântul avea un spulber şi-o putere vie, încât te puteai rezema cu spatele în el. [...] În pisc, sub crucea care se chiamă a Talienilor, au hodinit caii într-un dos de mal, la adăpost de spulber, ascultând în tăcere bubuitul vântului în prăpăstii şi şuietele brazilor."

Scanned with OKEN Scanner

A doua oară ajung acolo după regăsirea câinelui, ale cărui semne o face pe Vitoria a înţelege că acesta e locul căutat şi a-l pune pe Gheorghiţă să coboare în râpă:

„Băiete, zise munteanca, leagă-ţi calul de un mesteacăn, cum fac şi eu. Coboară-te în rîpă după cîne. Şi asară, când suiam, a dat aicea semn; dar era în lanţug. — Da' de ce să mă cobor? E un pripor gol, fără cătare. — Coboară-te, îţi spun. Aud pe Lupu dând glas. A găsit ceva. Deodată i se îmbujoraseră obrajii şi-i luceau ochii. Flăcăul înţelese. Cotind şi el pe lângă parmalâcul de piatră, îşi dădu drumul târâş în râpă. Femeia se aplecă şi văzu prăpastia. Totuşi Gheorghe luneca lin pe clina umedă, stârmind bolovanii. Cânele nu se zărea; i se auzea numai glasul, dosit în văgăună. Observă pe flăcău în picioare, ocolind sub mal. Îndată sui spre ea chemarea lui înfricoşată. Având buna încredinţare de ce putea fi acolo, Vitoria îşi adună cu palmele straiului în poala din faţă şi-şi dădu drumul alunecuş pe urma băiatului. Cu tâmplele vâjâind răzbi în ruptura de mal, în lătratul ascuţit şi întărâtat al cânelui. Gheorghiţă zvâcnea de plâns cu ochii acoperiţi de cotul drept înălţat la frunte.Oase risipite, cu zgârciurile umede, albeau ţărâna".

După ce, cum am văzut, Vitoria adună rămăşiţele mortului risipite în văgăună şi le acoperă cu o pocladă, ea pleacă să rânduiască ce e de rânduit, lăsându-l pe Gheorghiţă singur acolo să-şi vegheze părintele peste noaptea ce tocmai cădea. Veghere nocturnă şi solitară într-o văgăună pustie: tipică probă iniţiatică, reprezentând moartea fiinţei profane anterioare şi coborînd în infern, după formula consacrată: *Visita interiore terrae rectificandoque invenies occultum lapidem*. Locul este într-adevăr în afara lumii, în fundul pământului parcă:

„Era un loc aşa de strâmt, aşa de singuratic, aşa de dosit... Nu suia la nici o potecă; n-avea nici un fel de legătură în curmeziş cu vecinătăţile. [...] Ridicând ochii şi privind departe, băgă de seamă că se află într-un loc cu totul pustiu, între stânci, între râpi, sub cerul înalt. Pădurea era aproape. În fundul prăpastiilor se mai ţineau ostroave de omăt. [...] Cu coada ochiului văzu lumina făcliei crescând în umbra văgăunii. Era o linişte neclintită, parcă toate împietriseră în asfinţitul de soare. Stătu şi el neclintit ca toate, ascultându-şi bătăile inimii. Tresări numai când auzi sus, în aurul luminii, un strigăt de pajură. Chemase de două ori. O văzu deasupra, plutind lin pe aripi; îşi mişca numai capul; parcă-l privea pe dânsul. Se auzi altă chemare mai depărtată. Pajura pluti într-acolo. Cerul rămase singur şi în curând din cer păru că ninge înserarea. Judecându-se singur pe sine, flăcăul se încredinţă că nu simte în el vreo sfială; ar fi dorit numai să aibă în preajma lui un suflet viu. Câne era însă la drum, sus. Lătrase numai o dată. Acuma tăcea şi se făcuse noapte. Deci nu mai trecea nici un drumeţ. [...] Luceau stele. Porni o adiere de vânt. [...] Auzi în prăpastie un scâncet de dihânie. Poate i s-a părut. O neliniţte fierbinte i se porni din mădulare şi-l fulgeră în creştet. Răsări în picioare şi căută loc de trecere pe urmele maică-si. Zgrepţenind cu unghiile şi împingându-se la deal cu călcîiele, ajunse asudat şi gîfîind sus. Calul necheză uşurel; cînele veni lîngă dînsul. Acolo sus, la drum, i se părea că e mai puţin întuneric. Îndată ce iese luna, toate au să se lumineze deplin. Are să se lumineze deplin şi jos în văgăună. Acolo s-a înălţat în picioare mortul, învălit în pocladă, aşteptînd binecuvîntarea din urmă şi rugăciunile de care n-a avut parte."

Aeneas coborîse în infern, cu creanga de aur, pentru a-l revedea pe tatăl său Anhise; tot astfel şi Gheorghiţă, pentru a-şi regăsi părintele mort. Dar acesta e, ca Osiris, biruitorul morţii, sortit reînvierii, în fiinţa fiului, odată cu reînvierea firii:

Scanned with OKEN Scanner

„Singurătăţile muntelui pulsau de apele primăverii; viaţa tainică îşi întindea iar punţile peste prăpastiile morţii. Sîngele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări. Flăcăul nu înţelegea din toate decît o frică strecurată din pămînt în el, şi începu să vorbească cu cînele şi calul, adresîndu-le cuvinte fără noimă."

Băiatul, cum se vede, nu a rezistat încercării pînă la sfîrşit, lăsîndu-se cuprins de spaimă, drept care Vitoria, înapoindu-se la ziuă pentru a pregăti cele de trebuinţă, îl mustră; totuşi proba e omologată, băiatul absolvit şi, într-adevăr, se va dovedi destoinic în momentele decisive finale. Probele iniţiatice nu sunt omeneşte imposibile, dar întrec comuna măsură; a nu le face faţă sută la sută poate să nu atragă neapărat un fine de neprimire, dacă impetrantul le-a asumat cu destulă fermitate în total, îndeplinind condiţiile esenţiale, înţelegîndu-se sensul şi devenind efectiv şi conştient o fiinţă nouă, renăscută şi purificată. Pentru ca iniţierea să fie perfectă ea trebuie să NU fie un motiv de suficienţă şi orgoliu, cel în cauză trebuind să păstreze conştiinţa fiabilităţii sale umane, dar aceasta să însemne autocunoaştere, autocontrol şi amendare, nicidecum şi în nici un caz solicitudine şi indulgenţă faţă de sine. Vom mai întîlni la Sadoveanu (în *Divanul persian*) un caz în care neofitul cedează unui moment de slăbiciune fără ca aceasta să-i vicieze iniţierea ci dîndu-i, dimpotrivă, prin toate peripeţiile astfel declanşate, ocazia de a se amenda, verifica şi confirma.

Este vorba aici de sensul simbolic al reînvierii lui Osiris. Să trecem peste recidiva lui Sadoveanu în culpa cantabilului şi poetizării („Sîngele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări"), destul de lamentabilă dar unică în această carte atît de strînsă şi sobră în rest; s-o luăm în definitiv şi pe ea drept o clipă de scădere a vigilenţei (artistice, aici) ce nu compromite întregul travaliu (în *Fraţii Jderi* ne vom izbi de nenumărate ori de asemenea recidive, mult mai penibile, fără ca ele să deterioreze totuşi, dincolo de limita tolerabilă, ansamblul artistic al vastei epopei). Încercarea iniţiatică şi maturantă prin care a trecut Gheorghiţă înseamnă, după trecerea prin întunericul morţii, revenirea la viaţa eternă şi perpetuu renăscătoare a universului:

„Singurătăţile muntelui pulsau de apele primăverii; viaţa tainică îşi întindea iar punţile peste prăpastiile morţii."

Şi:

„Sîngele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui..." (etc.!).

„A doua naştere" naşterea iniţiatică, nu este o „înviere" în sens individual, ci înseamnă conştiinţa participării la viaţa eternă şi universală. În concepţia aceasta viaţa nu este un fenomen individual şi prin urmare precar. Fraza lui Chateaubriand: *la vie me fut infligée* nu are din punctul acesta de vedere nici un sens, numai moartea fiind individuală, nu şi viaţa, între ele neputând exista nici o antinomie. Viaţa şi moartea nu sunt noţiuni de rang egal şi nu au sfere comparabile. În plan universal numai viaţa există, moartea fiind doar o „stază"

Scanned with OKEN Scanner

a ei, o modalitate a perpetuării, deci un fenomen subaltern. Viaţa este una şi indestructibilă, independent de labilitatea şi multiplicarea fenomenelor.

Reprodus după vol. Al. Paleologu,
Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu,
Bucureşti, Editura Cartea românească, 1978, p.102—117

Fraţii Jderi

Încă de acum câteva decenii se căuta a se face o distincţie netedă între o seamă de capodopere sadoveniene şi alte multe opere remarcabile sau cel puţin interesante, în ansamblul unei activităţi deosebit de fecunde.

Astăzi avem o perspectivă mai largă, mai distanţată pentru o apreciere estetică mai valabilă a unei creaţii aşa de bogate. Se poate spune că, în întregimea ei, opera lui Sadoveanu este un monument impunător al literaturii române, dar totuşi câteva din operele sale — *Hanu Ancuţei*, *Zodia Cancerului*, *Fraţii Jderi*, *Creanga de aur*, *Ţara de dincolo de neguri*, *Divanul persian*, *Nicoară Potcoavă* — reprezintă floarea supremă a creaţiei lui Mihail Sadoveanu, în care s-a realizat, într-o formă muzicală şi plastică unică, fuziunea dintre lirism şi epos, dintre observaţia realistă şi legendară, caracteristică artei sadoveniene în esenţa ei.

Propunând acest criteriu, am putea spune, cu subiectivitatea şi aproximaţia legate de orice judecată de valoare, că operele de frunte aparţin deopotrivă marelui povestitor şi poet în proză, evocatorului trecutului şi al peisajului naţional, aparţin, în paginile cele mai realizate, simbiozei dintre arta de narator şi vibraţia lirică.

Nu mai este posibilă astăzi eroarea de-a aprecia romanele lui Sadoveanu în funcţie de formula balzaciană, el creând, cu spargerea vechilor tipare, romane sau mai degrabă ample povestiri baladeşti, creaţii epico-lirice ale unui mare rapsod. Sadoveanu nu poate fi considerat nici numai un poet liric în proză, el izbutind să creeze la nivelul cel mai înalt, mai ales când densitatea epică se armonizează organic c-un lirism stăpânit.

Este demn de luat în considerare că doi dintre marii critici exegeţi ai operei lui Sadoveanu s-au întâlnit în aceeaşi apreciere, G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Primul a scris[1] despre lirismul lui obiectiv şi de obiectivismul lui liric, al doilea despre materialismul lui liric[2].

Sadoveanu a creat în literatura noastră romanul istoric; lucrările de mai înainte ale altora au o valoare cu totul îndoielnică.

Evocare şi nu reconstituire riguros ştiinţifică, romanul istoric al lui Sadoveanu are originalitatea celui ce sparge vechi tipare, este vizionar, după calificarea justă a lui Tudor Vianu: el îmbină observaţia realistă cu avântul romantic, documentul precis cu legenda, realitatea o transformă în mit şi e colorată cu mirajul poeziei.

Trilogia *Fraţii Jderi* are proporţii ea singură de epopee, întrucât reprezintă o gigantică, impunătoare construcţie epică, lirismul sadovenian se topeşte într-o naraţiune enormă, homerică. Al. Piru arată cum tehnica din epopeea clasică se uneşte în *Fraţii Jderi* cu tehnica romanului de aventuri de tipul *Cei trei muşchetari* de Alexandre Dumas-père. Lupte, expediţii, victoria de la Podul Înalt, evocarea unei epoci strălucite din istoria statului moldovenesc când, între 1469 şi 1475, domnia lui Ştefan cel Mare asigurase libertatea ţării sale, toate dau densitate epică unei epopei cu amplă desfăşurare — Ştefan cel Mare este proiectat între realitate şi legendă, e un personaj istoric proiectat în ficţiune, portretul lui de conducător înţelept, de strateg iscusit, cu preocupări cărturăreşti şi artistice, dar şi cu slăbiciuni omeneşti, este inspirat din cronici, dar şi din mituri folclorice. Între Ştefan cel Mare şi păstorii ce-i aduc daruri, brânză în burdufe şi bărbăcuţi graşi se interpune ca element unificator natura, lumina de aur a toamnei, brânduşele, florile brumei, întrucât se petrece într-o poiană „cu pete de aur vechi şi aramă" ale cireşilor şi mestecenilor.

Excepţionala reuşită artistică pe care o reprezintă *Fraţii Jderi* nu numai în cadrul operei sadoveniene, dar şi al literaturii naţionale, cât şi universale, se datoreşte marelui talent de evocare istorică, pasiunii statornice, iubirii admirative, cultului faţă de figura lui Ştefan cel Mare, întreţinut de-a lungul deceniilor, din copilărie. Încă din 1890 (avea 10 ani), în şcoala primară din Paşcani el uimeşte pe învăţătorul Busuioc prin povestirea bătăliei de la Războieni, având la bază lectura sintezelor istorice ale lui Xenopol şi Tocilescu. Era numai elev la gimnaziul din Fălticeni când a încercat să scrie o monografie despre Ştefan cel Mare, întreprindere temerară, părăsită din lipsă de izvoare. De-atunci a început să strângă note, informându-se necontenit.

Rod al unei documentări temeinice, apare în 1934 *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, o monografie cu mari calităţi artistice, întrucât Ştefan cel Mare este evocat ca un simbol al independenţei naţionale, al virtuţilor unui popor. Deşi un critic de seama lui Pompiliu Constantinescu o găsea, pe nedrept, „lipsită de căldură şi

---

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, vol.II, 1966, p.113.

[2] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937, Bucureşti, 1937, p.196.

Scanned with OKEN Scanner

relief" (*Vremea*, 1934, 19 august), această operă este prețuită astăzi ca o sinteză epică ce proiectează în mit figura gloriosului voievod, simbolul unui conducător exemplar.

Viața lui Ștefan cel Mare (1934) este o cronică bazată pe documente, dar scrisă și în perspectiva legendei. Însuși marele scriitor ne ajută să-i înțelegem originalitatea:

„Nu sunt realități numai clădirile de piatră și peticile de hârtie; mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor. Ceea ce au crezut bătrânii și ceea ce vor crede copiii noștri, desfătați de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioși. Nici un argument nu poate sta mai presus decât o frumusețe".

Frații Jderi este ficțiunea poetică în care se topește documentul istoric: accentul se pune într-o măsură mai mare pe eroismul fraților Jderi, al oamenilor Măriei-Sale, decât pe figura autentică a lui Ștefan Vodă. Frații Jderi sunt rodul fanteziei sadoveniene.

Experiența istorică a domniei lui Ștefan cel Mare celebrează virtuți general-umane, în felul acesta faptele autohtone căpătând semnificații universale. Ștefan cel Mare este conducătorul exponent al unei spiritualități colective, al oamenilor unui popor ce luptă pentru libertate și dreptate, crud numai cu dușmanii țării. Bineînțeles că personajele fictive abundă în *Frații Jderi*, față de cronica din *Viața lui Ștefan cel Mare*, de asemenea acțiunile, scenele de masă, bătăliile.

Epopeea eroică *Frații Jderi* surprinde esența spiritului epocii, atmosfera ei particulară, problematica ei socială și etică al cărei element fundamental e lupta istorică a poporului pentru independența patriei.

Pentru aceasta structura acestei opere devine, în mod necesar, epică.

Marele poet al naturii și amintirii, impregnându-și proza cu un lirism caracteristic, a creat în *Frații Jderi* o bogăție de peripeții epice, după modele homerice, cum a arătat Al. Piru, un epos într-adevăr copleșitor. Trilogia are o complexă desfășurare epică. *Ucenicia lui Ionuț*" (1935) începe cu evocarea unui hram al ctitoriei Neamțu în primăvara anului 1469, la care participă și Ștefan Vodă. Nechifor Căliman istorisește multe întâmplări printre care, mai însemnate, sunt asasinarea lui Bogdan, tatăl lui Ștefan Vodă, de către Petre Aron, fratele său. Interesant că în cronica *Viața lui Ștefan cel Mare* (de exemplu în capitolul VI), Sadoveanu acordă un spațiu mai larg unui episod ca acela care poartă titlul *Despre plinirea pedepsei unui ucigaș de domn și frate* (Petre Aron, nota noastră). „Ucenicia lui Ionuț" se realizează prin probe de foc, prin bătălii vitejești, care alimentează substanța epică a romanului. El se luptă cu mercenari din slujba dușmanilor lui Ștefan Vodă, îl scapă de la primejdie pe Alexăndrel, fiul domnului, iar după ce tătarii prădă țara și o răpesc pe jupânița Nasta, iubita lui Ionuț, el se duce s-o scape, întreprinde o acțiune eroică, plină de peripeții, dar zadarnică, întrucât fata preferase să se arunce în Dunăre, ca și Chira Chiralina din baladă, decât să ajungă roabă într-un serai.

Scanned with OKEN Scanner

Titlurile capitolelor sunt, ca-n atâtea opere sadoveniene, foarte sugestive şi cu semnificaţii complexe. Capitolul XV poartă titlul: *Pe neaşteptate, Ionuţ pune la cale cea mai mare nebunie*. Sadoveanu înţelege zburdălniciile tinereţii, de aceea zugrăveşte cu simpatie pe Ionuţ Jder, eroul principal al trilogiei, dar consideră o mare nebunie acţiunea lui aşa de imprudentă sub stăpânirea impulsurilor, când porneşte pe urmele Nastei, fără să mediteze prea mult asupra riscurilor. Jderii cei mari îl urmează pe mezin cu gândul de a-l salva. Ionuţ, în toiul acţiunii lui, începe a căpăta mai multă judecată şi măsură. Presimţind că fraţii mai mari îl vor ajuta, deşi plecase fără voia şi ştirea lor, el îi aşteaptă în stufurile de pe lângă cetatea ienicerească, unde era seraiul. E o adevărată expediţie a fraţilor Jderi, încununată de succes pentru că se termină cu pedepsirea exemplară a lui Suliman beg, pleşuvul, unsurosul şi coptul de grăsime, stăpân al seraiului, căruia îi era destinată şi jupâniţa Nasta.

Materia epică este densă în volumul al II-lea, *Izvorul alb* (1936). Sporesc isprăvile vitejeşti ale fraţilor Jderi. Jitnicerul Neculăieş Albu o răpeşte pe jupâniţa Maruşca, dragostea lui Simion Jder, fiică ilegitimă a lui Ştefan Vodă, aprigă ca şi ilustrul ei părinte. Lupta lui Simion Jder pentru eliberarea fetei, în Polonia, are semnificaţie politică, întrucât Neculăieş Albu era nepot al logofătului Mihu, unul dintre marii boieri trădători, duşmani ai lui Ştefan Vodă. Acţiunea de pedepsire a lui Neculăieş Albu, care-şi pierde capul, „dintr-o prostie a tinereţii", după vorba aşa de înţeleaptă a lui Amfilohie Şendrea, sfetnicul de taină al voievodului, are implicaţii etice profunde în contextul întregii opere a lui Mihail Sadoveanu. Neculăieş Albu nu e departe de Alecu Ruset, eroul din *Zodia Cancerului*, care cade înfrânt în acţiunea lui nechibzuită de răpire a domniţei Catrina, zdrobit de buzduganul lui Duca Vodă, într-o luptă nebunească, absurdă. Scriitorul sancţionează încă o dată dezechilibrul pasional, lipsa de raţiune, spiritul anarhic. Neculăieş Albu se face vinovat nu numai prin răpirea unei fecioare, răpire silnică, ci şi prin faptul că făcea jocul duşmanilor lui Ştefan Vodă, prin urmare ai ţării, în contrast cu lupta dreaptă a fraţilor Jderi.

Ultimul volum al trilogiei, *Oamenii Măriei-Sale*, (1942) e însufleţit de un elan epic şi mai puternic, încununând toată opera cu evocarea unui eveniment epocal, pentru domnia lui Ştefan cel Mare şi a ţării, bătălia moldovenilor cu turcii (de la Vaslui, din ziua de 10 ianuarie 1879), în care se sting Manole Păr-Negru şi Simion Jder. Acesta e un deznodământ-apoteoză al epopeii, pregătit, însă, prin alte isprăvi eroice.

Titlurile dau o indicaţie asupra construcţiei epice. E vorba de capitolul X — *Întâmplări de mirare ale comisului Jder, pe drumurile Împărăţiei* şi de capitolul XI — *Alte întâmplări şi mai de mirare*. Într-adevăr sunt de mirare, aparţin baladei şi legendei, acţiunile temerare ale lui Ionuţ că iscoadă până la muntele Athos, urmărind mişcările armatei turceşti a lui Solomon Hadâmbul, conform indicaţiilor date de marele voievod al Moldovei, demonstrându-şi vitejia, dibăcia în mânuirea

Scanned with OKEN Scanner

armelor chiar în capitala monstruoasei împărăţii înrobitoare. Suflu epic au şi evocările unor lupte preliminare cu urdiile turceşti date de fraţii Jderi, comandanţi ai răzeşimii armate, precum şi capturarea lui Mitru, mare boier, duşman al stăpânirii celei drepte.

Dar aşa cum s-a mai scris, Sadoveanu era înzestrat multiplu: pe lângă forţa de creaţie a eposului avea imaginaţia lirică, forţa de a plăsmui simboluri poetice. Cel mai sugestiv simbol poetic din epopeea *Fraţii Jderi* îl găsim în capitolul *Vânătoare domnească şi bourul cel tare de la Izvorul alb*. De altfel, titlul celui de-al doilea volum e o indicaţie către esenţe: *Izvorul alb*. Ştefan cel Mare apare pe primul plan. El pleacă în fruntea oamenilor lui de încredere în căutarea unui pustnic legendar, de la care aşteaptă îndrumare pentru acţiunea lui istorică de apărare a ţării, pentru biruinţa dreptăţii poporului său. Izvorul alb este simbolul legăturii dintre Ştefan cel Mare şi tradiţiile străvechi, neprihănite, ale pământului. Pustnicul n-a mai fost găsit, dar voievodul a înţeles că adâncurile s-au mişcat şi că lupta cu balaurul se apropie. Pustnicul trăia într-o singurătate deplină, merinde rânduite de ciobani îi aducea un bour alb. Citea zodiile pe cer, în mersul stelelor şi al soarelui şi aştepta un tropot al marelui mucenic Gheorghe, împotriva balaurului. Ionuţ îi comunică Domnului său că a găsit lângă peştera proorocului dispărut „iarba care se cheamă a pustnicului, care nu se usucă niciodată... pusă acolo ca să-şi aducă oamenii aminte de cel ce-a semănat-o". Pustnicul era ucenic al unui sihastru care a fost prorocul lui Alexandru cel Bun, profeţind că după acesta va urma o perioadă grea pentru Moldova, „cu mişelia răzvrătirii şi a uitării de Dumnezeu", până ce „va ieşi din nouri un bour tânăr care va sufla pe nări foc îngemănat". Aceşti monahi erau din seminţie domnească, aveau o înţelepciune şi o ştiinţă mai veche decât creştinismul şi au povăţuit pe primii voievozi, Dragoş şi Bogdan. Cercetând urmele schivnicului, Ştefan cel Mare făcea legătura cu înţelepciunea magilor din străvechea Dacie, a lui Chesarion Breb din *Creanga de aur*. Dacismul profund al lui Sadoveanu reia viziuni eminesciene şi întruchipează în imagini artistice ideea continuităţii unei civilizaţii străvechi, de la Chesarion Breb la Ştefan cel Mare, ducând mai departe bunuri sufleteşti nepieritoare.

Descripţia poetică a izvorului alb din care bea apă Ionuţ, potolindu-şi setea, e pătrunsă de sentimentul sadovenian de mister al naturii nealterate, singuratice, ca de început al universului.

Universul fabulos al lui Mihail Sadoveanu reprezintă o imagine subiectivă, cu o experienţă creatoare. Într-o scrisoare către Constanţa Marino-Moscu, marele scriitor afirma: „Toată lumea să devină a mea"; de asemenea, „Un subiect deşteaptă o armonică în sufletul nostru".

Întâmplările sunt decantate prin amintire care devine un izvor sadovenian de creaţie artistică. Nu numai autorul, dar şi personajele îşi aduc aminte, povestesc, se confesează. Nu numai Ştefan Vodă povesteşte întâmplări din trecut, dar şi sfetnicii săi, un Amfilohie Şendrea, un Ştefan Meşter. Nu povesteşte numai

Scanned with OKEN Scanner

bătrânul răzeş Nechifor Căliman, ci şi un lotru ca Grigore Gogolea Răţoi sau un moş Ilia Alapin. Ca să nu mai vorbim de jupâneasa Ilisafta, de-o rară locvacitate! Realismul evocării istorice în viziunea originală a lui Sadoveanu cere o psihologizare cât mai limitată, umanitatea eroilor putându-se reduce la caractere esenţiale.

Într-adevăr, Sadoveanu nu foloseşte analiza minuţioasă a stărilor sufleteşti pentru conturarea personajelor care, totuşi, se dezvăluie treptat din evocarea faptelor, printr-o selecţie subtilă a momentelor semnificative.

Această mişcare epică fuzionează permanent cu lirismul într-o sinteză artistică unică.

Cea dintâi manifestare a acestei osmoze este descifrarea fină a destinului eroilor prin evocarea peisajului.

Copleşit de iubirea faţă de Nasta, „Ionuţ plutea în acea zi de sfârşit de primăvară într-o bucurie a întregii lui fiinţe, amestecată cu apele, depărtările şi cerul. Priveliştile şi vorbele se întipăreau şi răsunau în el ca într-un cristal".

Tinereţea luminoasă a lui Ionuţ Jder şi a lui Alexăndrel-Vodă, fiul marelui Ştefan, legaţi în frăţie de cruce într-un loc singuratic, e sugerată de o superbă antiteză:

„Amândoi în primăvara vieţii lor şi în primăvara tot aşa de trecătoare a acelui an 1469, priveau valea: dedesubtul lor era gropniţa unde stăteau înşirate ţestele lucii ale monahilor adormiţi, deasupra, în pajişte, înfloreau clopoţei albaştri".

Ionuţ Jder se conturează ca personaj literar în mod treptat în funcţie de viziunea artistică a lui Sadoveanu care e creator de ample povestiri baladeşti, opere epico-lirice, nu de tipuri balzaciene.

Ucenicia lui Ionuţ, adică formaţia lui, este fecundă întrucât prin cucerirea treptată a înţelepciunii el se maturizează în focul experienţei şi devine Comisul Onu, unul dintre oamenii de încredere şi de nădejde ai Măriei Sale.

La început, zburdălnicia firească a vârstei lui e prinsă în formulări sugestive, lirice, metaforice: „Era fluture, flacără, schimbător ca un pui de demon".

Proiecţia folclorică dă un contur tot mai sugestiv şi pregnant virtuţilor lui Ionuţ. El este mezinul din basme, superior până la urmă fraţilor, deşi la început sturlubatec şi nechibzuit sub imperiul dragostei. Nechifor Căliman îi spune „Făt-Frumos". O ţigancă prorociţă i se adresează astfel: „fecior de domn mare şi Făt-Frumos, mai uită-te o dată la mine ca să mă fac iar tânără".

Ca şi Nică a lui Ştefan a Petrei din *Amintirile* lui Ion Creangă, Ionuţ Jder confundă realitatea cu basmul, e copilul universal care crede în propriile lui fantasme. La 12 ani, i-a dat harmasarului alb, năzdrăvan ca în poveşti, lui Vizir al lui Ştefan Vodă, să mănânce jăratec, dar calul domnesc l-a lovit cu copita; era să dea foc grajdului.

Unele fapte ale lui Ionuţ sunt selectate din balade populare: temerara lui acţiune din împărăţia turcească pe urmele jupâniţei Nasta e din *Gruia în târgul Idriului*, iar episodul întrecerii în lupta dintre Ionuţ şi hadâmbul Uzun de la

Scanned with OKEN Scanner

Ţarigrad este din balada *Doicin Bolnavul*.

Marele povestitor a asimilat nu numai optica folclorică, dar şi structura baladei populare. El şi-a adaptat în mod excepţional mijloacele artistice la procedeele literaturii populare lirice şi epice, „rezumate în darul de a zice, echivalent cu a cânta, ceea ce înseamnă a exprima sentimente şi a spune întâmplări, de obicei şi una şi alta în acelaşi timp".

Ca-n basme şi balade, unele păsări protejează pe eroi. Un corb a fâlfâit spre Ionuţ şi i-a strigat: „clonc-stronc"; a trimis o pană pe braţul tânărului „să se astâmpere ca şi el, ciugulindu-şi gândurile", ca şi corbul penele.

În fantezia zburdalnică a lui Ionuţ, Onofrei e *Sfarmă Piatră*, iar Samoilă *Strâmbă lemne*.

Bineînţeles că Ionuţ e un personaj tratat epic în primul rând, definit în acţiune, aventuros la-nceput, capabil de mari nebunii, tot mai mult dominat de raţiune, ca toate personajele dragi lui Sadoveanu în epoca de maturitate a scrisului său. O materie epică densă dă pregnanţă transformării lui Ionuţ în Comisul Onu când, având un rol de căpetenie în lupta răzeşilor de la Voineasa, „cugetul său lucra cu înverşunare".

Scrisorile solilor veneţieni în Moldova pe lângă curtea lui Ştefan Vodă ajută la conturarea personalităţii lui Ionuţ Jder.

Părintele Geronimo della Rovere primise de la postelnicul Ştefan Meşter confirmarea vitejiei şi iscusinţei în luptă a lui Ionuţ: „te încredinţez, cuvioase părinte, că acest tânăr are minte cât şi vitejie".

Nepot al Papei Sixt, Geronimo îi scrie stăpânului său despre Signor Onu, comandantul cavaleriei răzeşeşti care a prezentat voievodului pe solii italieni.

Scrisoarea veneţianului Guido Solari ne arată pe un străin foarte curios să cunoască pe răzeşi ca ostaşi care participă la lupta de la Voineasa, condusă cu deplin succes de Comisul Onu.

Destoinicia armelor Ionuţ-Onu o moştenise de la neamul Jderilor, iar mintea de la neamul de pe mamă — mama lui Oana era sora Arhimandritului Amfilohie, sfetnicul înţelept şi de taină al lui Ştefan Vodă. Ionuţ este fiul ei şi-i purta numele.

Opera este plină de virtuţile fraţilor Jderi care sunt pe primul plan. Titlul ales al trilogiei subliniază ideea de bază, ca şi titlul celui de-al treilea volum care accentuează comuniunea dintre „Oamenii Măriei-Sale" şi personalitatea marelui domn, conducătorul lor. Fraţii Jderi sunt boieri mici, ridicaţi din răzeşime.

Toţi sunt devotaţi lui Ştefan Vodă, dar fiecare are calităţi particulare. Simion Jder e deosebit de viteaz şi curajos, în toate acţiunile lui, un om închis, un caracter nestrămutat. El cade eroic în lupta de la Podul Înalt, ca şi tatăl său, cu care seamănă foarte mult. Cristea are graiul dulce şi împodobit. Damian are şiretenia neguţătorului. Bădiţa Nicoară, călugăr la Mănăstirea Neamţului, în urma unei decepţii sentimentale, reprezintă înţelepciunea recluziunii. Devotat

Scanned with OKEN Scanner

marelui domn, el devine la nevoie iscusit în mânuirea armelor şi viteaz ca şi fraţii lui.

Ionuţ, mezinul, întruneşte toate calităţile fraţilor lui, de la vitejie până la diplomaţie şi vorbire înflorită, depăşindu-şi ca-n basme, pe fraţii săi cei mari.

Figura lui Ştefan cel Mare e realizată în lumina cronicii marelui domn, adică *Letopiseţul de când s-a început Ţara Moldovei*, precum şi a cronicii lui Grigore Ureche, mai ales a portretului xilografic, de structură nememorialistică, în care marele cronicar moldovean face sinteza istorică şi folclorică a domnului.

Ştefan cel Mare e o expresie a epocii feudale, un domn autoritar, cu drept de viaţă şi moarte asupra supuşilor. Necruţarea lui în pedepsirea duşmanilor şi a trădătorilor de ţară, ca boierii Mihu şi Cernohut, e caracteristică eroilor sadovenieni, tari şi neînduplecaţi în sancţionarea mişeliei, şi se acordă cu prezentarea domnului de cronicarul Ureche, că era „iute la mânie". E la fel de necruţător cu tătarii care prădaseră ţara, punând în ţeapă pe soli şi desfăcând în două pe feciorul hanului, pedepsind cotropirea Moldovei.

E un strateg iscusit, foloseşte cu măiestrie terenul în câştigarea războaielor. Diplomat abil, se înconjoară de sfetnici cu simţ politic deosebit, ca Arhimandritul Amfilohie Şendrea care-l sfătuieşte să-şi aleagă oameni devotaţi, oameni tineri împotriva puterii marilor boieri feudali. Fraţii Jderi reprezintă noua boierime ridicată până la divan prin încrederea domnului şi virtuţile ei.

Ştefan cel Mare are preocupări cărturăreşti şi artistice. A învăţat la şcolile Bizanţului, ascultă cu înfiorare psalmii, călăuzeşte pe meşterii care-i lucrează bisericile, vorbeşte cu italienii în limba lor. În viziunea lui Sadoveanu, se pune accentul pe înţelepciunea şi iscusinţa sa politică şi militară, pe comuniunea cu norodul, pe calităţile oamenilor săi, fie sfetnici apropiaţi, fie oameni simpli, care duc la apoteoza finală, la cucerirea independenţei patriei. Nu se ocolesc slăbiciunile omeneşti ale voievodului. Postelnicul Ştefan Meşter, om cult format la şcolile Veneţiei, îl califică astfel: „după cum vinului îi e dat să-l bea numai voinicii, asemenea şi dragostele nu priesc oricui. Însă lui Ştefan Vodă îi priesc fiind Măriasa blăstămat aşa".

Eroismul popular îşi găseşte omagiul patetic în scena când, după victorie, Ştefan Vodă îngenunchează, cu inima înnegurată de mâhnire, în cinstea oştenilor căzuţi (printre care şi Manole Jder şi Simion Jder, ca şi bătrânul Căliman), vorbind celor din preajmă din inimă.

Povestirea are ritmuri de melopee, se desfăşoară domol, o limbă armonioasă, bogată şi nuanţată, cu o folosire variată a verbului la timpurile trecute care au o valoare stilistică deosebită în operele epice. Verbul creează atmosfera vie de mişcare şi dramatism, iar perfectul compus apropie evenimentele evocate de momentul vorbirii, „le înfăţişează,— cum scrie profesorul Iorgu Iordan — ca şi cum s-ar fi întâmplat cu o clipă mai înainte şi aceasta datorită faptului că efectele acţiunii exprimate prin perfectul compus continuă să fie prezent în mintea

Scanned with OKEN Scanner

vorbitorului".

Într-adevăr, scena de după bătălia de la Podul Înalt confirmă această caracterizare a verbului la perfect compus. Ştefan cel Mare *s-a oprit* în locul unde erau morţii, *a simţit* la harmasarul său o nelinişte, *a descălecat*, *a cunoscut* pe Jderi, *a trecut* spre altarul ce se ridicase sub cerul liber, *a îngenuncheat, nu şi-a putut stăpâni tulburarea* şi *a rupt* din sufletul său aceste vorbe în auzul celor din juru-i.

Discursul funebru al domnului foloseşte timpul viitor şi prezentul, sugerând persistenţa în memoria afectivă a supravieţuitorilor, a imaginii celor duşi:

„Când răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Şi avem să-i jelim de asemeni când soarele asfinţeşte. Şi când ne vom trezi la bătaia miezului nopţii, avem să-i simţim în jurul nostru şi ne vom afla nemângâiaţi de pieirea lor".

Perfectul compus revine în descrierea sugestivă a naturii părtaşă la mâhnirea voievodului:

„După ce a tăcut Măria-Sa, a sunat vântul mai cu tărie în mlaştini şi păduri şi au plutit din ceea parte de ape până la auzul Măriei Sale bocete ale muierilor, care se şi înfăţişaseră să-şi petreacă morţii".

Încă o dată puterea de evocare sadoveniană se sprijină pe audiţie. Se ştie că s-au scris pagini despre simfonia vântului în proza lui Sadoveanu. Universul său e în proporţie copleşitoare sonor şi ne face să vibrăm mai ales prin muzicalitatea frazei. George Călinescu compară sugestiv opera lui Sadoveanu cu o harfă eoliană, în care toate gândurile, priveliştile, figurile sunt puse pe portativ, încât până şi virgulele cântă. Paul Georgescu o numeşte un uriaş coral, asemenea muzicii lui Johan Sebastian Bach. Până şi titlul ultimului capitol al epopeii, cap. XV, e impregnat de lirismul textelor vechi *Genunea pe genune o cheamă*.

Pregnanţă artistică are şi evocarea personajelor feminine, de la Comisoaia Ilisafta Jderoaia, înţeleapta şi vorbăreaţa stăpână de la Timiş, pentru care autorul are o simpatie uşor inundată de umor, până la jupâniţa Nasta, cu visurile şi spaimele ei, eroina unei tragice poveşti de dragoste; de la frumoasa şi bogata Candachia, originară din Bârlad, soţia devotată a lui Cristea Jder, la apriga Maruşca, fiica tăinuită a lui Ştefan Vodă, care bate din picior şi lui Vodă; de la Moaşa Irina Vorniceasa până la doamna Maria de Mangop.

Cu simpatie, c-un blând umor, Sadoveanu înfăţişează pe Comisoaia Ilisafta, mama bună a Jderilor, ocrotitoarea lui Ionuţ pentru care are o slăbicune aparte, deşi nu era fiul ei, ci numai al soţului.

Exuberanţa ei temperamentală, locvacitatea ei fără sfârşit, artistul le evocă printr-un procedeu invariabil şi de efect: o pune să vorbească mereu. Abia o vedem mişcându-se cu gesturile ei domoale de mamă grijulie, de amfitrioană, revărsându-şi generozitatea unui suflet bogat. O blajină ironie a povestitorului o însoţeşte până şi-n titlul capitolului al 6-lea: *Unde se arată şi vorbeşte iar cunoştinţa noastră veche, Comisoaia Ilisafta*.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbăria ei are totuşi substanţă. Are rezerve faţă de politica lui Ştefan cel Mare, necruţătoare cu marii latifundiari necredincioşi, mai ales că e gata de războaie pentru a apăra independenţa Moldovei. Ea lăcrimează uşor din cauza primejdiilor eventuale ce ameninţă pe feciorii ei, totuşi îi îndeamnă la supunere, intuind misiunea istorică a marelui voievod. Când află că soţul ei Manole şi fiul ei Simion au căzut jertfă în lupta de la Vaslui, e cutremurată, dar se pregăteşte să plece la Vaslui pentru a împlini ritualurile strămoşeşti.

Capodoperă a evocării istorice sadoveniene, prin fuziunea desăvârşită dintre epos şi lirism, *Fraţii Jderi* e o epopee ce preamăreşte acele virtuţi morale care constituie zestrea esenţială a poporului român, definindu-l într-o imagine unică.

Reprodus după vol. G.G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI (1880—1967)

Testament

Artele poetice, din categoria cărora face parte şi *Testament*, sunt interpretate de regulă drept simple transpuneri versificate ale unor concepte estetice şi, în consecinţă, analizate ca atare. Or, dacă realmente în foarte multe cazuri lucrurile stau astfel, poezia lui Arghezi este înainte de toate *poezie* şi atenţia noastră trebuie concentrată prin urmare asupra zăcămintelor ei de ordin artistic.

Publicată în fruntea primului volum de versuri al autorului, *Cuvinte potrivite*, *Testament* se prezintă într-adevăr ca o expresie a unui program de creaţie. Virtuţile ei izvorăsc de aceea atât din originalitatea concepţiei, cât şi din originalitatea artei literare argheziene, de unde nu rezultă însă posibilitatea de a le analiza separat, întrucât unitatea lor este indestructibilă. Asimilarea viziunii în expresie se realizează într-un chip atât de desăvârşit, încât poezia nu poate fi rezumată, ci doar sistematizată după structura motivului liric, reprezentat de încercarea de a defini particularităţile unei creaţii artistice insolite.

Testament se organizează succesiv în trei componente fundamentale, a căror ordine e absolut coerentă din punct de vedere logic: 1) mesajul testamentar al poetului către urmaşul său ereditar, cu sublinierea izvoarelor şi demnităţii bunului spiritual încredinţat; 2) dezvăluirea procesului genetic al creaţiei şi a ipostazelor lui contradictorii, în sfârşit 3) împletirea detaliilor genetice (în prelungirea momentului anterior) cu sugestia metaforică şi simbolică a finalităţii ideale a artei.

Să le urmărim pe rând. Prima parte a monologului testamentar, care conţine mesajul către fiu, cuprinde primele douăsprezece versuri. Singurul bun al poetului este gloria lui, interpretată aici mai ales ca notorietate: „un nume adunat pe-o carte", deci cunoscut şi răspândit prin circulaţie publică.

Cartea înseamnă însă în acest caz mai mult decât un simplu volum oarecare; ea devine un simbol al înălţării, o „treaptă" spre un ideal de progres. Născut dintr-o condiţie socială inferioară, fiul o poate depăşi prin cartea părintelui său. În vreme ce „străbunii" au suit „pe brânci" „prin râpi şi gropi adânci", urmaşul lor le poate urca acum cu mai multă uşurinţă prin ascendentul tinereţii şi al cărţii care-i serveşte de treaptă în aspiraţia lui spre lumină. Dificultăţilor pe care le-au avut de înfruntat străbunii, de unde şi răzvrătirea serii în care umbra amintirii lor se pierde, li se substituie de data aceasta o dublă superioritate: tinereţea şi, mai

ales, cartea. Dar această carte mai are o semnificaţie, şi încă una nobilă, motiv pentru care nu trebuie redusă la o simplă treaptă, adică la un instrument ce poate fi uitat şi îndepărtat după întrebuinţare. Ea reprezintă şi un blazon de genealogie socială, fiind „hrisovul nostru cel dintâi, / Al robilor cu saricile pline / De osemintele vărsate-n mine", oseminte în care putem distinge metafora zestrei de durere şi de revoltă surdă ce s-a transmis poetului din generaţie în generaţie. Drept pentru care el îşi îndeamnă fiul cu hotărâre:

„Aşeaz-o cu credinţă căpătâi".

Mesajul testamentar al poetului presupune aşadar orgoliul unei origini umile, convertite într-o noblețe aparte, aceea a apartenenţei de neam şi de clasă, al căror exponent se simte autorul. Sentimentul comuniunii ancestrale cu mulţimea de bătrâni care s-au stins în timp trudind în anonimat, dar nu înainte de a-şi depune osemintele în sufletul urmaşului, explică aici o dată mai mult demnitatea cu totul specială pe care Arghezi o împrumută hrisovului său care, în virtutea apartenenţei la un destin istoric supraindividual, devine „al nostru" şi este în ordinea timpului „cel dintâi", înmugurire târzie, deci amară, a unei năzuinţe îndelungate şi trudnice. Opera constituie astfel în viziunea poetului un instrument socialmente util, dar şi un titlu de noblețe istorică.

La temelia închegării ei stă adunată munca dură şi chinuită a înaintaşilor — iată sugestia cu care debutează al doilea moment al discursului liric:

„Ca să schimbăm, acum, întâia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani".

Noi elemente se adaugă aici pentru a preciza statutul social al străbunilor cu insistenţă evocaţi. Aceştia sunt oameni ai sapei, ai brazdei şi-ai muncii cu plugul („printre plăvani"), oameni ai vechimii (ai „sutelor de ani"), truditori ai mai multor generaţii.

Trecând de la mutaţia provocată de ridicarea la cultură, situaţie comună atât poetului cât şi fiului său, de vreme ce e exprimată printr-un plural verbal („Ca să *schimbăm*, acum, întâia oară / Sapa-n condei şi brazda-n călimară"), la aceea, superioară, a artei, Arghezi intră acum în detaliile procesului propriu de creaţie estetică. Iată sugestia caracterului oral şi popular al limbii poetice:

„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite".

Şi adăugând apoi:

„Şi leagăne urmaşilor stăpâni"...

poetul pune într-o lumină nouă raportul dintre înaintaşii săi („robi" — v. versul 11) şi „urmaşii stăpâni", raport asupra căruia va reveni mai pe larg în partea

Scanned with OKEN Scanner

a treia a poeziei. Deocamdată să reţinem faptul care anticipează o idee a ultimei părţi, că produsul „osemintelor" şi al „sudorii muncii sutelor de ani", adică poezia, şi-a decantat amărăciunile şi s-a transformat în plăcere. Cuvintele potrivite ale poetului nu sunt neliniştitoare, ci dimpotrivă „leagăne urmaşilor stăpâni". Iată încă o împrejurare care va trebui lămurită.

Frământându-le „mii de săptămâni", poetul a dat cuvintelor sale puterea de a reprezenta:

„Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane"

printr-un proces de transfigurare a purei lor materialităţi:

„Făcui din zdrenţe muguri şi coroane"

dar şi printr-o mutaţie mai adâncă, anume aceea a substanţei generatoare. Mutaţia rămâne însă — cum se va vedea — incompletă:

„Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să-mbie, *când să-njure*" (s.n.).

Revolta şi amarul nu s-au metamorfozat aşadar integral prin puterea transfiguratoare a artei, dar prezenţa lor a devenit mai subtilă. Se poate presupune în această mărturisire un fenomen profund de maceraţie interioară, care semnifică înălţarea evenimentului cotidian şi mai în genere a experienţei vitale la rangul de existenţă artistică, purificată deci de elementele practicităţii imediate. Şi acest sens, prefigurat aici, va fi reluat mai încolo.

Translaţia între cele două planuri, cel real şi cel imaginar, continuă şi în ultima secvenţă din partea mediană a structurii motivului liric.

„Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale".

Ne aflăm fără îndoială în faţa unor versuri mult mai bogate în implicaţii simbolice decât numărul zgârcit de cuvinte din care sunt alcătuite. Configuraţiei lor strict materiale va trebui să-i suprapunem deci configuraţia ideală pe care o conţine ca virtualitate, aptă a fi descifrată printr-o ipoteză interpretativă sprijinită pe semnificări plauzibile.

Se observă mai întâi trecerea de la planul perisabilităţii („cenuşa morţilor din vatră") la acela al perenităţii („Dumnezeu de piatră") care constituie totodată şi o sacralizare prin mit a materiei inerte, dar purtătoare de simboluri ancestrale. Această împlinire divină pare a fi limita dintre două lumi, amintind urmaşului în permanenţă datoriile ce decurg din condiţia descendenţei sale. Superlativul neobişnuit din sintagma „piscul datoriei tale" indică de bună seamă importanţa

Scanned with OKEN Scanner

extremă ce se conferă ideii de responsabilitate. Moştenirea pare să impună mai multe datorii decât drepturi.

Ultima parte constitutivă a structurii lirice alternează elemente mai vechi ale dezvăluirii unora din cheile creaţiei argheziene cu explicaţia finalităţii ei.

Iată-le pe cele dintâi:

„Durerea noastră surdă şi amară
O grămădii pe-o singură vioară",

ceea ce vrea să sugereze destul de clar imensul efort de condensare a unei energii debordante:

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi",

variantă a ideii mai vechi indicând transfigurarea prin artă a materialităţii vulgare, şi, în sfârşit:

„Slova de foc şi slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte",

unde ni se oferă o formulă plastică a caracteristicii esenţiale a poeticii argheziene, care consistă pentru cei mai mulţi dintre comentatori în îngemănarea totdeauna echilibrată dintre autenticitatea unei viguroase inspiraţii şi forţa de prelucrare a unei tehnici artistice de o originalitate desăvârşită.

Şi iată acum sugestiile, unele dintre ele suficient de obscure, ale finalităţii creaţiei, pusă de Arghezi într-o semnificativă relaţie cu întreaga condiţionare istorică şi socială, evocată până aici, şi care exclude deocamdată orice altă sursă de natură metafizică, poezia fiind numai o expresie a fiinţei şi fiinţa o expresie a originii şi a istoriei sale.

E de pomenit mai întâi curioasa reacţie a „stăpânului" la ascultarea cântecului de vioară:

„... ascultând-o a jucat
Stăpânul ca un ţap înjunghiat".

Dar cântecul nu e de fapt, după cum versurile o arată fără echivoc, decât expresia cea mai directă a „durerii surde şi amare" şi de aici cu siguranţă mişcarea convulsivă cu care e întâmpinată. Dar de ce mişcarea e una de joc? A face caz aici de cuvântul ca atare ar fi de prisos. Jocul e singurul element de figuraţie în împrejurarea de faţă înzestrat cu virtutea de a sugera dinamismul spasmodic al reacţiei participative sau poate chiar al unei remuşcări.

Câteva versuri de mai jos pot alcătui premisele unei veritabile dileme interpretative, întrucât:

„Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Şi izbăveşte-ncet pedepsitor

Scanned with OKEN Scanner

Odrasla vie-a crimei tuturor".

Interpreţii mai vechi ai poeziei (Călinescu, Cioculescu) au văzut aici subînţelesul unei anume gratuităţi, dar trebuie să apăsăm mai mult asupra asocierii bizare dintre *izbăvire* şi *pedeapsă*, care poate fi comentată şi ea ca o fină subliniere a paradoxului artei — ficţiune a spiritului, dar în acelaşi timp o modalitate de inserţie a omului în realitate. Arta nu acuză pe nimeni, pare a zice poetul, dar ne pedepseşte pe toţi. Se insinuează foarte probabil aici ideea universalităţii artei, însuşire care o face nesemnificativă pentru individul empiric, dar revelatorie pentru umanitate. „Odrasla vie-a crimei" este amintirea neştearsă a nedreptăţii săvârşite, dar ea se extinde nedeterminat dincolo de responsabilitatea individuală. Crima e a tuturor şi de aceea pedepsirea ei la nivelul unei categorii sociale îl izbăveşte pe cititorul „stăpân", judecat ca persoană empirică, prin însuşi faptul de a se fi supus pedepsei generale acceptând o dată cu poezia şi mustrarea pe care o ascunde, acel „bici răbdat" care „se-ntoarce în cuvinte".

„Izbăvirea pedepsitoare" a „crimei tuturor" prin artă

„E-ndreptăţirea ramurei obscure
Ieşită la lumină din pădure"

altfel zis, e puterea şi superioritatea poetului care exprimă prin însăşi izbândirea lui mesajul secular al unei colectivităţi umane, mesaj adânc de suferinţă şi nedreptate istorică:

„...dând în vârf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi".

Dacă ne-am mai îndoi că finalitatea creaţiei are pentru Arghezi o implicaţie categoric activă, lucrând „încet pedepsitor" în direcţia unei absolviri, dar nu mai înaintea penitenţei integrale, versurile care urmează ne edifică definitiv, reînnoind motivul printr-o variaţiune exclusiv imagistică:

„Întinsă leneşă pe canapea
Domniţa suferă în cartea mea".

Versurile, considerate destul de dificile, ni se par în contextul interpretării de până acum absolut convergente. Lectura pedepseşte aşadar prin suferinţă, plată tardivă dar necruţătoare a crimei săvârşite. Nu este vorba deci de o iertare creştinească şi de excluderea oricărei răzbunări, ci de alegerea unei proceduri mai complicate şi a cărei eficienţă, deşi inaparentă, nu lipseşte.

Şi ultimele versuri ale poeziei trebuie să primească o interpretare oarecum diferită de cea tradiţională:

„Robul a scris-o, Domnul o citeşte,
Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei".

Lectura nu dezvăluie adevăratul izvor al forţei artistice care nu e altul decât

Scanned with OKEN Scanner

zestrea ereditară şi istorică a poetului, ecou peste timp al unei tragedii sociale sublimate în forma universalităţii umane şi ridicate astfel la treapta esenţialităţii ei. Asemenea veninului ce se preschimbă-n miere, mânia străbunilor nedreptăţiţi alimentează vigoarea lirismului cu impulsiuni din adânc, deturnate prin expresia artei de la funcţia practică la cea estetică. „Biciul răbdat şi întors în cuvinte" „izbăveşte-ncet pedepsitor", dar tot atât de adevărat el şi pedepseşte, izbăvind astfel pe vinovaţi, adică pe stăpânii care se revelează acum limpede ca reprezentanţi ai celeilalte lumi, ai lumii care a săvârşit nedreptatea.

Reamintindu-ne apoi ideea de plăcere estetică din sintagma „leagăne urmaşilor stăpâni", va trebui să completăm astfel sugestia finalităţii artei cu una din componentele ei cele mai importante care nu anulează substanţa revoltei seculare, dar fără îndoială o transfigurează în modul pe care l-am analizat mai sus.

Întreaga „ideologie lirică" a „testamentului" arghezian ne conduce în felul acesta la recunoaşterea viziunii ţărăneşti despre lume. După experienţele unei tinereţi agitate de întrebări şi de solicitări deconcertante, autorul *Cuvintelor potrivite* dă semne numeroase a-şi fi regăsit un anumit echilibru prin reîntoarcerea la brazda strămoşilor săi. Din instrumentalismul experimentat trecător şi din virtuozitatea *Agatelor negre*, Arghezi a ieşit sufleteşte prin contactul niciodată rupt cu mentalitatea ţăranului român. Complexitatea în adevăr modernă şi rafinamentul expresiei poetice nu izbutesc niciodată în opera lui să adumbrească această legătură organică pe care *Testament* o destăinuie în chip programatic şi cu o consecvenţă de ton neîntîlnită până atunci, dar de multe ori după aceea. Aceste versuri cioplite cu dalta în stânca rezistentă a unei materii verbale copleşitoare prin sugestia ei plastică realizează prima oară cu o desăvârşită coerenţă viziunea lirică a celui mai mare poet al ţărănimii noastre, trăitor o viaţă întreagă la oraş, dar aspirând mereu spre universul moral al spaţiului etnic oltenesc, întrucât ipostazele lui sufleteşti nu se puteau mai bine regăsi altundeva. A crede că Arghezi e un spirit citadin pentru că existenţa lui e legată în întregime de lumea orăşenească înseamnă a ignora elementul fundamental al mentalităţii. Şi chiar dacă opera în totalitate îngăduie şi alte interpretări în cazuri speciale ca acela al *Florilor de mucegai*, structura dominantă a viziunii poetice rămâne mereu aceeaşi.

Pornind de la ea, se manifestă şi atitudinea constantă a poetului de reabilitare a zonelor umile şi disprețuite ale realităţii, fie ele fiinţe, lucruri sau cuvinte. Dincolo de afirmarea originii sale sociale, pe care Arghezi o subliniază cu neascunsă semeţie, nu e deloc greu de distins în *Testament* acţiunea de reconsiderare a cuvintelor şi elementelor „nepoetice" ale existenţei: „bube, mucegaiuri şi noroi", în care vechea exegeză a văzut în unanimitate adaptarea românească a esteticii baudelaire-iene a urâtului, fără a încerca să înţeleagă, prin aprofundarea şi corelarea faptului în structura mentalităţii argheziene, cauzalitatea lui mai adâncă.

Poetul *Testamentului* e un spirit justiţiar, un răzbunător al nedreptăţilor

Scanned with OKEN Scanner

stratificate dar niciodată uitate, însă un răzbunător cu metode disimulate în formele subtile ale ficţiunii artistice. Simbolurile cele mai adânci ale operei argheziene reprezintă, mai mult decât expresia unei drame lăuntrice individuale, tiparele de viziune ale unei spiritualităţi colective tradiţionale, spiritualitatea ţărănimii române rezistând tendinţelor tot mai insistente şi mai puternice ale procesului de asimilare a structurilor civilizaţiei tehnice moderne. Împrejurarea conferă poeziei lui Tudor Arghezi, dincolo de valoarea estetică, dar nu fără concursul ei, o demnitate distinctă şi de mare preţ în ierarhia culturii româneşti moderne. *Testament* e una dintre mărturiile acestei demnităţi.

Reprodus după vol. G.G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Dedagogică, 1975

Nehotărîre

O trăsătură a poeziei argheziene de cunoaştere este „«intelectualitatea» ei fără cadre raţionale" — după o formulă a lui G. Călinescu. Ideile sunt atât de concrete, încât se aşază impresia unei participări a materiei la ordinea ascunsă din univers. După părerea lui Arghezi, enunţată într-un articol de tinereţe, „ideea are nevoie de plastic pentru a fi exprimată; plasticul e perceptibil ochiului şi susţine concepţiunea; mintea, după ce s-a folosit de el, îl străpunge şi-l lasă în urmă — simbol". Poezia care creşte din exploatarea imaginilor reuşeşte o supraconcentrare a sensibilităţii pentru că spune mult cu mijloace puţine: „Un vers al unui meşter, bogat în poezie şi-n putere de definire scurtă, conţine ceea ce de multe ori proza, în mare parte neartistică, nu dă în 10 perioade. Versul concentrează în sine volume". Prin imagini poţi „să simţi, paralel cu ceea ce citeşti, şi ceva diferit decât evocă poetul; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile; o idee să nască sute altele" (*Vers şi poezie*, în „Linia dreaptă" nr.2 şi 3/1904).

Integrată în volumul *Cuvinte potrivite*, poezia *Nehotărîre* trădează un spirit neliniştit, tulburat de marile întrebări asupra universului. Spre deosebire de alţi poeţi, care pun în termeni filozofici aspiraţia lor spre absolut, Arghezi aşază totul în termeni morali.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia este construită sub formă de monolog dramatic şi aminteşte, prin voluptatea indeciziei, de structura celebrului monolog al lui Hamlet care oscilează între doi termeni disjuncţi: *a fi* sau *a nu fi*, ca semn al unei grave crize existenţiale.

Şi la Arghezi, textul se organizează în funcţie de două stări de spirit opuse, care se măsoară una prin cealaltă. Există, pe de o parte, *acceptarea plină de umilinţă* a condiţiei omului pe pământ, incapabil să dea răspuns la multele întrebări, singur în univers şi golit de sens, şi, pe de alta, *refuzul orgolios* al supunerii, gestul cutezător îndreptat spre dezlegarea tainelor. Ca şi în *Psalmi*, poetul ne apare sfâşiat între umilinţă şi orgoliu, între ruga sfioasă către necunoscut şi voinţa de a cuceri necunoscutul. În *Nehotărîre*, cele două atitudini sunt reunite într-o singură mişcare lirică a sufletului, alunecând repede de la o extremă la alta. Primele trei strofe taie exact succesiunea pendulărilor sufleteşti. Mai întâi există o propoziţie tranşantă: *Îmi voi ucide timpul şi visurile, deci*, aşezată sub dominaţia apăsătoare a conjuncţiei conclusive *deci*, de mare efect stilistic, sugerând parcă tăierea nodului gordian sau convergenţa unui lung şi epuizant raţionament. Hotărîrea produce riscuri pe care poetul şi le asumă în deplină cunoştinţă de cauză: *Cârpi-voi pe-ntuneric mantaua vieţii mele./ Drept mulţumire şti-voi că cerurile reci / Vor strecura prin găuri lumina unei stele.*

Proiectată în viitor (*cârpi-voi, şti-voi, vor strecura*), imaginea umilinţei devine insuportabilă şi opţiunea dintâi, care părea definitivă, îşi dovedeşte fragilitatea. Un spin al îndoielii pătrunde în conştiinţa poetului: *Înveşmântat domneşte, să trec cu giulgiul rupt;.../ Şi tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupt?* Adică omul, Prinţ al gândirii, să se lase înfrânt de neputinţă? Să accepte soarta celui învins?

Urmează în compensaţie, o nouă ruptură în starea de spirit răvăşită de întrebări, pentru că nu se risipeşte ecoul lor dubitativ şi poetul îşi propune a doua oară o conduită a resemnării: *Să bat noroiul vremii, cu ochii-nchişi. Hlamida/ Să-mi scoată-n drum nerozii, rânjiţi, din cârciumi, beţi*. Privirea asupra acestei ipostaze îl umple însă de scârbă: ar fi treapta cea mai de jos a condiţiei umane. Şi, deodată — revelaţia contradicţiei de esenţă a omului:

„Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praf omida,
Să rabd şi eu în mine, povară, două vieţi?"

Comparaţia, prima din cele câteva ale poeziei, este într-adevăr revelatoare prin forţa cu care sugerează dialectica elementelor. *Omida* şi *fluturii* sunt simboluri ale *târîşului* şi deopotrivă ale *zborului*. Dacă un om care se târăşte şi altul care zboară există în unul şi acelaşi individ, problema cunoaşterii este, în fond, o problemă de opţiune existenţială: de aici drama. Să fii orb şi să trăieşti târându-te, mulţumit cu palida lumină a unei stele sau să accepţi riscul luptei şi

Scanned with OKEN Scanner

al prăbuşirii, dar să trăieşti în lumină, adică sub semnul înţelegerii, al aspiraţiei spre absolut?

Strofa a patra aduce în dezvoltarea conflictului sufletesc perspectiva abisului:

„Un om, trudit şi-acela, îmi va deschide mâine
Mormântul pomenirii cu mâna-i preacurată,
Ca să mă frângă-n soare, schimbat prin moarte-n pâine,
Şi fraţilor din urmă, şoptind să mă împartă."

Metaforele celui de-al treilea vers, care indică o metamorfoză a elementelor, creează o viziune panteistă tulburătoare. Ideea că moartea înseamnă preschimbarea prin forţa tainică a soarelui, că e trecere dintr-un regn într-altul, din om în pâine, se ridică prin frumuseţea imaginii şi prin seninătatea gândului la nivelul de sensibilitate din *Mioriţa*.

Perspectiva morţii dă o altă dimensiune crizei de opţiune prin care trece poetul. Dilema pare a se rezolva în favoarea unei *hotărîri*. Strofa nu are însă sensuri explicite. Ele pot fi deduse din context. De ce apare moartea în această meditaţie asupra căilor existenţei? Pentru a grăbi alegerea. Omului nu-i este indiferent cum dispare în neant: „nencercat de slavă, crâncen şi scârbit" (*Psalm I*) sau supravieţuind în *pâinea* creaţiei — „Ştiu că steaua noastră, ageră-n tărie, / Creşte şi aşteaptă-n *scripcă* s-o scobor./ Port în mine semnul, ca o chezăşie, / Că am leacul mare-al morţii tuturor" (*Psalm I*). Arta oferă deci o şansă împotriva morţii.

Meandrele gândului arghezian încep să contureze parcă premisa întregului zbucium anterior. Problema pe care şi-o pune poetul este dacă prin artă omul poate cunoaşte universul şi poate învinge timpul. Alegând calea creaţiei, a zborului, ecuaţia morală a asumării unui destin şi-ar găsi împlinirea firească; *schimbat prin moarte-n pâine* şi împărţit în şoaptă *fraţilor din urmă*, omul-creator şi-ar prelungi existenţa în fiinţa celor care se împărtăşesc din trupul creaţiei sale.

„În ciuda orgolioasei justificări, îndoiala apare din nou:
Dar ziua care trece şi mă răneşte-n treacăt,
Îmi umileşte cârja şi-mi înconvoaie crinii,
Şi inima urmează s-atârne ca un lacăt
Cu cheile pierdute la porţile luminii."

Sentimentul timpului care *trece* şi *răneşte* e resimţit cu apăsată deznădejde de poet pentru că ideile sale — crinii — şi viziunea sa asupra vieţii, punctul de vedere în care se sprijină — *cârja* — au sumbra perspectivă de a nu fi cunoscute niciodată. Chiar şi creând, omul se pierde în neant. Deci, iarăşi *nehotărîre*. Comparaţia: „Şi inima urmează s-atârne *ca un lacăt* / *Cu cheile pierdute* la porţile luminii" avansează ipoteza unui drum inaccesibil spre viaţa secretă a universului, marcând în acelaşi timp — în planul dramei existenţiale — neputinţa ieşirii din labirint. Am văzut mai înainte că astfel de imagini ale închiderii şi încuierii tainelor (lacăte, belciuge, drugi) sunt frecvente şi în *Psalmi*.

Scanned with OKEN Scanner

Din această neputință țâșnește exclamația finală:

„De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud
În ce stă rostul zilei și prețul de-a ți-o trece?"

Nefericit, dar trufaș în dorința lui de cunoaștere, ca Hamlet meditând pe treptele reci ale castelului din Elsinor, poetul pare a se plânge de darul lui esențial: acela de a cunoaște. Ar voi, o clipă, să fie surd la întrebări, să scape de chinul cunoașterii. Exclamația este patetică și adună ca-ntr-un focar incandescent expresia neliniștii de până acum. Și totuși, în punctul culminant al zbuciumului sufletesc, starea de tensiune cedează brusc, se simte o descătușare, o eliberare de sub tirania incertitudinilor.

Ultimele două versuri propun o modificare substanțială în strategia cunoașterii, modificare cu efect considerabil și asupra stării de spirit, care pare să fi ajuns la un liman:

„Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut,
Și cântecul și viața și moartea să le-nece."

Poetul nu mai caută adevărul prin întrebări, deci printr-o cunoaștere rațională, ci printr-o trăire simpatetică, nemijlocită, cu tainele universului. Sufletul său devine flaut, simbol al artei care izbăvește.

Este aici, în acest final, o surprinzătoare, dar evidentă similitudine cu teoria cunoașterii poetice, intuitive, pe care o dezvoltă Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, dar câtă deosebire de timbru, de mijloace poetice și mai ales de atitudine. Blaga pare inflexibil și rece, încercat rar de fiorul incertitudinii. Arghezi e exploziv și imprevizibil, suferind în necunoaștere, dar afirmând cu trufie dreptul omului, ca ființă gânditoare, de a dialoga cu universul.

În concepția asupra omului, Arghezi se apropie de viziunea filozofului francez Blaise Pascal dintr-un celebru aforism: „Omul nu-i decât o trestie, cel mai slab din natură, dar este o trestie gânditoare. Nu trebuie ca întreg Universul să se înarmeze pentru a-l strivi. Sunt de ajuns un abur, o picătură de apă pentru a-l ucide. Dar dacă Universul l-ar strivi, omul ar fi încă mai nobil decât cel care-l ucide, pentru că el știe că moare și despre avantajul pe care Universul îl are asupră-i, Universul nu știe nimic. Toată demnitatea noastră constă în gândire. Prin aceasta trebuie să ne înălțăm și nu prin spațiu și durată, pe care nu am ști cum să le umplem. Să ne muncim așadar pentru a gândi just: iată principiul moralei".

Poezia *Nehotărîre* este o meditație dramatică asupra condiției omului în univers. Aspirația spre cunoaștere se traduce printr-o criză de conștiință, trăită cu mare participare afectivă de un suflet neliniștit.

Scanned with OKEN Scanner

Arta literară a lui Arghezi se caracterizează printr-o excepţională putere de invenţie verbală şi prozodică. Dacă din punctul de vedere al lexicului *Nehotărîre* nu surprinde prin mari noutăţi, de felul celor enunţate în *Testament* (luate individual, cuvintele circulă şi în alte poezii, fiind tipice pentru vocabularul poetic arghezian), surprinde, în schimb, prin ineditul combinaţiilor de termeni.

Forţa expresivă a limbajului arghezian constă tocmai în alăturarea, uneori uluitoare, a cuvintelor. În *Nehotărîre* aproape fiecare vers e construit prin asociaţii neobişnuite. Să analizăm, spre exemplu, câteva. Chiar la început apare o creaţie verbală de mare efect stilistic: *îmi voi ucide timpul şi visurile*. Verbul concret şi violent, care în limbajul curent cere în relaţia de complement direct un nume de fiinţă, e urmat aici de două substantive abstracte, foarte depărtate ca sens de acţiunea posibilă a verbului. Legătura e neaşteptată şi, cum accentul cade pe verb, semnificaţia ideii a dobândit o materialitate poetică de necontestat: *a ucide timpul* e expresia figurată a unei *hotărîri* capitale, cea sub semnul căreia îşi începe poetul dramaticul monolog.

Tot pe o asociere dintre cuvinte concrete şi abstracte sunt construite şi expresiile: *cârpi-voi pe-ntuneric mantaua vieţi mele; ceriurile reci vor strecura prin găuri lumina unei stele; să bat noroiul vremii; ziua... îmi umileşte cârja şi-mi înconvoaie crinii* sau *deschide-mi-te, suflet, prin şapte ochi de flaut*.

Alteori, procedeul constă în apropierea de planuri depărtate şi contrastante. Astfel, în versurile *Pe coate cu înceferi, spoit pe piept cu aur / Şi tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupt?* seria celor trei determinări conţine termeni pe care Arghezi îi asociază pentru prima dată în limba română. Sferele lor semantice nu păreau a se apropia. Şi totuşi poetul realizează asociaţia, conferind textului poetic o mare plasticitate.

De o deosebită forţă expresivă este strofa a patra, în care atât cuvintele, cât şi sintaxa uşor arhaică sugerează un timbru liturgic. Versul care indică metamorfoza elementelor, plin de ecouri inefabile, *ca să mă frângă-n soare, schimbat prin moarte-n pâine* îşi datorează efectul stilistic ambiguităţii în context a verbului *a frânge*, care, concret, poate să comunice imaginea simplă şi primitivă, dar familiară, a ruperii rituale a pâinii cea de toate zilele, iar figurat să asimileze şi sensul de moarte văzută ca o frângere în soare a omului. Verbul este cel care dă materialitate ideii poetice şi în versurile *Şi inima urmează s-atârne ca un lacăt / Cu cheile pierdute, la porţile luminii*, în care plasticitatea cuvântului *s-atârne* antrenează după sine o comparaţie revelatoare, sugerând ideea de ratare a elanului metafizic al omului.

După cum se vede, un anumit termen în cadrul metaforei care-l conţine o forţă de iradiere plastică, de sugestie vizuală, care se extinde treptat şi asupra celorlalţi termeni, astfel încât textul devine o suită de imagini. Dar abuzul de imagini, elipsa de cugetare şi de expresie pot face poezia obscură. Arghezi evită pericolul printr-o inserţie directă a ideii în ţesătura metaforelor. În *Nehotărîre*

Scanned with OKEN Scanner

rolul acesta e jucat de întrebarea retorică din final: *De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud / În ce stă rostul zilei și prețul de-a ți-o trece?*

Dacă succesiunea de imagini de până atunci nu-ți dă firul înțelegerii, Arghezi nu te lasă fără răspuns. El nu-și ernutizează discursul poetic, vrea numai să condenseze într-o imagine plastică o mulțime de sensuri posibile.

Și în domeniul prozodic îndrăznelile lui Arghezi sunt foarte mari. El sparge tiparele sintactice ale limbii române, separă atributul de determinantul lui, pune complementele foarte departe de determinantele lor etc., astfel încât se poate susține că originalitatea timbrului poetic arghezian de aici vine mai întâi. Și în *Nehotărîre* se pot sublinia câteva particularități de acest fel: inversiunile strofei întâi, distanțarea sintactică din versul *Să las-s-o umple cerul cu vastul lui tezaur?* — pe cine? ce? — a termenului asupra căruia se revarsă semnificația întrebării (*mantaua vieții mele*), repetiția ca figură retorică (*De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud*) etc.

Demontarea mecanismului poetic arghezian este importantă pentru receptarea spiritului neliniștit al poetului, chiar dacă, dincolo de procedee de compoziție, de ritmitică, de teme sau de influențe, există, cum afirma Vladimir Streinu, un duh inanalizabil.

Reprodus după vol. *Limba și literatura română*,
manual pentru clasa a XII-a,
Editura Didactică și Pedagogică, 1982

Psalmi

Originalitatea lui Arghezi nu stă deci în năzuința spre absolut, identificat numai la modul cel mai simplist cu Dumnezeul creștin, ci în modul propriu de a concepe drumul cunoașterii și, mai ales, în drama sfâșietoare declanșată de neputința cunoașterii totale. Trebuie să arătăm de la început că *Psalmii* nu constituie un ciclu de poezii independent, unitar din punct de vedere editorial și indestructibil, ca *Pastelurile* lui Alecsandri, de pildă, cum au crezut exegeții mai vechi ai lui Arghezi pe baza celor nouă psalmi din *Cuvinte potrivite*, plus unul în *Alte cuvinte potrivite* (din ediția *Versuri*, Editura Fundației Regale). Poetul a continuat să scrie și să publice psalmi până în anii din urmă, încât astăzi avem o imagine modificată despre acest așa-zis ciclu.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întâi, numărul lor total este de 18, dintre care 3 au titluri mai dezvoltate — *Psalmul mut, Psalm de tinereţe, Psalmul de taină* — şi au fost publicaţi de-a lungul a 40 de ani de activitate literară. În al doilea rând, *Psalmii* nu se configurează ca o unitate în cadrul poeziei argheziene, ca un ciclu al poeziei filozofico-religioase, cum se spune curent, pentru că nu se diferenţiază vizibil de alte poezii argheziene prin temă şi ideatică: *Psalmul de taină* este o poezie erotică, în timp ce poezii purtând alt titlu, numeroase, s-ar fi putut numi „psalmi"; un poem amplu din 1963 se intitulează *Psalmistul*. Se poate observa, deci, că titulatura de „psalmi" e oarecum convenţională şi nu semnifică nimic în privinţa conţinutului şi a unităţii (Ş. Cioculescu arată că unii din psalmi au avut iniţial, în periodice, alte titluri — *Reproche divin, 24 stiluri* etc. — ceea ce demonstrează că poetul însuşi nu a găsit *psalmii* ca pe un veritabil ciclu).

Poezia de meditaţie a lui T. Arghezi este mult mai amplă şi mai bogată decât *Psalmii*, încât o antologie cu această tematică nu se poate în nici un caz rezuma la ei. Numai din punct de vedere stilistic se poate spune că *Psalmii* constituie o faţetă artistică diferită de alte stiluri argheziene; e ceea ce remarca şi Pompiliu Constantinescu: „expresia e nesigură în asprimea ei; imaginea joacă pe trupul ideii, fiind ori prea lungă, ori zvârlită sumar [...] discursivitatea aforistică a versului alternează cu retorica plastică" (Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, Ed. Fundaţiei Regale, 1940, p.78). Am putea adăuga că stilistic *Psalmii* se aseamănă într-un fel cu *Scrisorile* lui Eminescu şi cu *Nopţile* lui Macedonski, integrându-se unui stil de poezie filozofico-socială cu rădăcini în retorica romantică.

Poezia argheziană de meditaţie exprimă chinul dramatic al unui spirit însetat de cunoaştere, deschis impetuos spre infinitul lumii, dar, în acelaşi timp, incapabil de a găsi căile şi mijloacele pentru a realiza acest vis. Arghezi este un poet al percepţiei materiale, poetul celei mai ascuţite sensibilităţi senzoriale, şi din acest unghi de vedere poezia sa de meditaţie conţine un paradox: psalmistul vrea să cunoască divinitatea prin contact direct, să audă („Vreau să vorbeşti cu robul tău mai des"), să pipăie („Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»"). Nevoia certitudinii materiale, printr-un gest de cunoaştere senzorială, vine în contradicţie cu însăşi esenţa, abstractă şi metafizică, a ideii de absolut. S-a observat, pe bună dreptate, că drama cunoaşterii la Arghezi izvorăşte din inadecvarea sau insuficienţa instrumentelor şi căilor de cunoaştere faţă de obiect, ceea ce duce aproape totdeauna la sentimentul eşecului (Al. George).

Specifică e şi imagistica prin care se exprimă aspiraţia spre cunoaştere: omul e ipostaziat în momente de efort fizic, de încleştare cu natura, târându-se, urcând piscuri, zdrelindu-se de stânci, săpând pământul.

Uneori gestul cunoaşterii ia la Arghezi forma unei activităţi umane primordiale, vânătoarea, ca în preistoria îndepărtată a omenirii, când încercarea omului de a cuceri natura înconjurătoare s-a manifestat în primul rând prin

Scanned with OKEN Scanner

vânarea fiarelor sălbatice, adică prin lupta pentru existenţă. Idealul devine astfel un vânat, dorit cu înverşunare, ca în povestirile lui Voiculescu unde vânătorii vânează, dincolo de fiara concretă, primejdia însăşi, „taine potrivnice", „probleme de existenţă", cum spune un personaj:

„Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!"

sau

„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere
Şi te pândesc în timp, ca pe vânat."

Meditaţia argheziană cu privire la condiţia umană şi la dimensiunile omului în natură se raportează, desigur, la coordonatele de spaţiu şi timp, impuse obiectiv oricărei existenţe. Poate nici un alt poet român nu se referă atât de des şi de patetic la limitele spaţiale şi temporale între care se zbate fiinţa umană ca Tudor Arghezi, încât numai această problemă ar merita singură un studiu de amploare.

Simbolurile *spaţiului închis*, exprimând captivitatea spiritului omenesc între limite de netrecut, sunt deosebit de numeroase. Poetul se simte prizonier într-un spaţiu strâmt, *ocol, grădină, odaie, celulă, chilie*, din care nu poate evada:

„Nu ştiu să fug din marele ocol;
Sunt prins din patru laturi deodată;
Sunt, Doamne,-mprejmuit ca o grădină;
În care paşte-un mânz."

Chiar când acest spaţiu e mai larg, înglobând *câmpia* (stepa), *muntele, marea*, senzaţia de limitare şi de claustrare e resimţită la fel de dureros. S-a amplificat posibilitatea de mişcare, omul poate să meargă, să alerge, să urce sau să coboare, dar la capătul fiecărei etape îl aşteaptă un hotar, o piedică, aceeaşi limită implacabilă. Chiar *piscul*, punctul cel mai înalt în geografia simbolică a drumurilor psalmistului şi cel mai acut căutat, nu-i dă satisfacţia unei visate lumi infinite:

„Am străbătut şi codrii şi ţara-n sus şi-n jos,
Dar ajungând în piscuri, de râpi încrucişate,
Să birui înălţimea văzui că nu se poate.

Călătoria cunoaşterii devine astfel o *pribegie* fără sens, o peregrinare inutilă care se consumă într-un spaţiu mărginit, sfârşindu-se, absurd, în punctul iniţial:

„Piscul sfârşeşte-n punctul unde-ncepe,
Marea mă-nchide, lutul m-a oprit,
Am alergat şi-n drum m-am răzvrătit
Şi n-am scăpat din zarea marei stepe."

Scanned with OKEN Scanner

Ca un erou kafkian, închis în ostilul castel labirintic — capcană existențială, Arghezi percepe existența prin imaginea halucinantă a spațiului ce scade și crește în același timp:

„Pe cât nainte locul mi-i mai gol,
Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape."

Două poeme argheziene în special exprimă cu acuitate drama spiritului damnat la o consumare sterilă și absurdă într-un univers închis: *Între două nopți* și *Două stepe*. Aici apare un spațiu vertical, deschis aparent în două sensuri, dar care ascunde de fapt simetria vicleană a unor lumi finite, contopite în cele din urmă una în cealaltă:

„O stepă jos, o stepă neagră sus
Se-apropie-mpreună și sugrumă..."

Și drumurile înseși, simbolul libertății de mișcare a omului, se strâng la Arghezi ca niște sfori, formând gheme fantastice:

„Drumul s-a strâns din lume ca o sfoară,
Gheme de drumuri zac în heleșteu."

Un alt grup de metafore argheziene sugerează interdicțiile din calea actului de cunoaștere printr-o abundență de obiecte materiale destinate închiderii: *ușă, lacăt, belciuge, lanțuri, chingi, cătușe* etc.

Dincolo de ele, sufletul captiv, intuiește însă existența azurului nemărginit, populat cu stele, spre care se simte chemat cu toate fibrele ființei. *Steaua* este la Arghezi tărâmul mult visat al absolutului, conceput nu însă ca un mit abstract, un vis al contemplației, ci doar ca un element prea îndepărtat în înalt spre a fi atins. Nu întâmplător psalmistul-cântăreț are convingerea că steaua sa din Tării poate fi coborîtă în scripcă, în cântec, iar dorința cea mai puternică a rebelului din poeziile argheziene e de a fura stele și a le aduce pe pământ (*La stele, Marele Cioclu*). Toate piedicile din calea omului spre libera lui afirmare sunt — în viziunea lui Arghezi — opera unei forțe ostile cunoașterii umane, a unui demiurg rău și tiranic. În acest sens divinitatea este asimilată cu un dușman al omului, un dușman puternic, dar nu infailibil, care încearcă să-l reducă la o condiție primară, de animal fără aspirații.

Care este atitudinea poetului față de adversități? Se umilește și se resemnează, cum cere dogma creștină? Se declară învins? Răspunsul este un *nu* categoric. Psalmistul lui Arghezi e o natură de luptător, un spirit nonconformist și îndrăzneț care declară război deschis oricăror opreliști. Piedicile ivite în drumul ascensional al omului spre perfecționarea capacității de a pătrunde în zonele necunoscute din univers nu numai că nu-l demoralizează, dar îl incită și-l îmbărbătează:

„Când mă găsesc în pisc
Primejdia o caut și o isc,

Scanned with OKEN Scanner

Mi-aleg poteca strâmtă ca să trec,
Ducând în cârcă muntele întreg."

Din accentele de tristeţe ale plângerii psalmistului singuratic se nasc accente dure de revoltă şi răzvrătire. Agnosticismul este resimţit ca o suferinţă acută care se descarcă aproape imediat într-un gest de rebeliune împotriva mărginirii condiţiei umane. Sfidând curajos piedicile, răzvrătitul arghezian ajunge la atitudinea prometeică de înfruntare a destinului însuşi. Ca Prometeu, el se ridică împotriva cerului:

„Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ţi jefuiesc ca vulturii Tăria."

Simbolul titanului Prometeu precum şi cel al eroului din basmele populare, viteazul Făt-Frumos, care apare într-un *Psalm* (*„Călare-n şea, de-a fuga pe vânt, ca Făt-Frumos,/ Am străbătut şi codrii şi ţara-n sus şi-n jos..."*) prefigurează imaginea omului liber, stăpân pe propria soartă, din *Cântare omului*.

Acest amplu poem sociogonic ilustrează pătrunderea gândirii materialiste în lirica arghezian de meditaţie. Urmărind evoluţia omului de la treapta primitivă a existenţei sale, când abia s-a desprins de regnul animal, până la etapa actuală a saltului excepţional înregistrat de gândire, Arghezi vede în istoria omului o luptă pentru progresul cunoaşterii:(...)

„Te vei lupta prin timpuri cu zeci de dumnezei,
Îngrămădiţi pe tine şi poruncindu-ţi: „Crede!",
Să-ţi fure giuvaerul ascuns ce nu se vede.

Omul de azi este produsul propriului său efort, conştient, de a depăşi natura şi a o supune. Interesant este faptul că, în poemele mai noi ca şi în *Cântare omului*, condiţia umană se configurează într-un om cu dublă înzestrare: *homo cogitans* şi, în acelaşi timp, *homo faber*. Multe versuri aduc un elogiu „celui ce gândeşte singur", adică minţii umane, simbolizată frecvent printr-un *giuvaer*, însăşi emanciparea de sub tutela religiilor fiind legată de izbucnirea fulgerătoare a inteligenţei:

„Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan,
Nu prevăzuse mintea şi-n minte un duşman.
A scăpărat un fulger din caznă şi-ntâmplare
Şi fu decât şi stânca şi legile mai tare."

Cealaltă faţă a lui *homo cogitans* este *homo faber*, „născocitorul" şi mânuitorul uneltelor.

Reprodus după vol. Elena Zaharia Filipaş,
Tudor Arghezi, Poezia filozofică,
Editura Albatros, 1976

Scanned with OKEN Scanner

MATEIU ION CARAGIALE (1885—1936)

Craii de Curtea-Veche

...Desigur, *Craii de Curtea-Veche* pot fi socotiţi şi ca expresia unei realităţi sociale. Treimea aceasta de eroi, peripateticieni ai boemei, crai, cheflii, cartofori şi mai presus de toate poeţi ai viciului, cu genealogii care de care mai alambicate, pot fi priviţi ca descendenţa pervertită, cu toate că rafinată, a unui trecut prăvălit în propria-i cenuşă. O cenuşă din care n-o mai învia niciodată pasărea Phoenix. „Noi suntem decadenţa de la sfârşitul imperiului", ar fi un prea frumos epigraf pentru istoria acestei treimi de Crai de la porţile Orientului, cum numeşte în dese rânduri şi cu vădită intenţie d-l Mateiu Caragiale aceste meleaguri ale istoriei noastre. Desigur, *Craii de Curtea-Veche* sunt şi aceasta. Şi Paşadia şi Pantazi, care-i aminteşte scriitorului de Aubrey de Vere, şi scriitorul însuşi, care vede în Pantazi un alt el-însuşi, în câteşitrei vorbesc glasurile trecutului, de mirajul căruia sunt aşa de hipnotizaţi, că deşi oameni ai zilei de azi, cu întâmplările şi scăderile ei, tot în trecut şi în evocarea lui îşi află cu toţii consolarea. În câteşitrei s-a lăsat o tristeţe, o silă de viaţă, o melancolie care-i apropie şi-i înfrăţeşte. Paşadia e omul care s-a străduit o viaţă întreagă să spargă zidurile indiferenţei şi, tocmai când a izbutit , a renunţat la laurii victoriei, s-a retras într-o izolare mândră, cheltuindu-şi viaţa şi bogăţia între desfrâul cu conştienţă dozat şi între pasiunea cărturărească a documentelor şi scrisului. Pantazi e omul călătoriilor, despre care ştie să povestească aşa de fermecător, ore întregi, al călătoriilor şi al petrecerilor, ca şi Paşadia, iar povestitorul, d-l Mateiu Ion Caragiale, vraciul abil al acestor întâmplări miraculos evocate, este mai cu seamă gemenul fiecăruia dintre aceşti doi eroi, confident şi rapsod, ca să nu spunem că treimea aceasta nu este, mai la urma urmei, decât reeditarea unitară a aceluiaşi suflet al scriitorului, dornic de legendă şi de mister.

Craii de Curtea-Veche reeditează, cu fiecare din eroii acestei treimi de epicurei înţelepţi, imaginea acestui dandy baudelaireian, pentru care suprema lege e frumosul şi suprema victorie stă în biruinţa josniciilor, în care se tăvălesc, dar care nu-i maculează, pentru că toate sunt motive de înţelegere şi de purificare. E o nobleţă a viciului în romanul acesta al d-lui Mateiu Caragiale, şi despre fiecare din cei trei Crai s-ar putea spune cuvintele cu care scriitorul caracterizează pe Paşadia: „...degradarea nu-l înfierase o singură clipă, căci dacă

seara patriciul cobora în Saburra, el nu-şi schimba portul, nici nu-şi lepăda însemnele, rămânând tot aşa de măreţ în viţiu ca şi în virtute".

Dacă povestea acestei treimi de Crai, pe drumurile de noapte ale Bucureştilor turpizi, îmbălsămează, captivă şi dăinuie în suflet, ca o mireasmă din vechi păstrată, este din pricina calităţilor de mare romancier şi mare stilist ce desfăşoară în *Crаii de Curtea-Veche* d-l Mateiu Ion Caragiale. (...)

Imagine pe care am dorit-o, de circumstanţă, numai ca să exprime acea esenţă de artă şi de neîntreruptă vrajă ce se degajează din paginile acestei cronici din viaţa de noapte a Bucureştilor din preajma anului 1910. Dacă ar fi să întrebuinţăm una din vocabulele aşa de dragi d-lui Mateiu Ion Caragiale, am spune, fără teamă de greş, că este, de la primul până la ultimul rând al acestei minunate resurecţii, de moravuri şi tipuri, de un pitoresc senzaţional, un necurmat „farmec".

Aminteam, ceva mai sus, de linia spectrală a fiecăruia din cei trei Crai, pe care-i aflam în cele din urmă asemenea unul altuia, pentru că toţi erau reductibili la aceeaşi esenţă sufletească a povestitorului, în treime una şi de o fiinţă cu cel ce le-a dat fiinţă. Mai mult, chiar şi în debutul epic al d-lui Mateiu Ion Caragiale, în acel misterios *Remember* aflam acelaşi filon al setei de taină şi de necunoscut. (...)

Bucureştii, cu moravurile lui de noapte, evoluează ca nişte balete zodiacale în însoţirea de coarde înăbuşite şi în murmurul de evocare, în aspirarea de trecut şi poezie a celor trei Crai de la Curtea-Veche. De aici, din fuziunea aceasta, a două planuri, din călătoria aceasta dublă, una în visul somptuos al istoriei şi amintirii, alta în subpământurile Bucureştilor de petrecere, se alege acea apă de poezie, întinsă pe sub toată povestea, că oriunde ai săpa şi ai coborî ciutura, dai de apa înviorătoare, ca o altă apă vie a basmului. Am spus: călătorie dublă. Scriitorul spune: călătorie întreită, în capitolul „celor trei hagealâcuri", dar, privind mai de aproape, este, de fapt, vorba de o călătorie dublă, de o viaţă pe două planuri, aşa cum le-am schiţat mai sus. Într-adevăr: cele trei hagialâcuri sunt cele trei incursiuni, una a lui Pantazi, în paradisurile călătoriilor lui, a doua a lui Paşadia, în palatele somptuoase ale trecutului, şi mai cu seamă „în acela, scump nouă şi nostalgic între toate care fu al optsprezecelea" (veac, n.n.), hagialâcuri — tărâmuri şi timpuri, — deopotrivă îndreptate pe drumurile aducerii-aminte, ale vieţii în vis, altfel decât cea de a treia călătorie „în viaţa care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează" şi prin dedalul căreia vor merge însoţiţi de inimitabilul bufonn Pirgu, admirabilă creaţie, de contrast şi de-sine-stătătoare, din romanul d-lui Mateiu Ion Caragiale.

Cum suntem însă în acest capitol al evocărilor, nu strică să stăruim puţin la această latură a scrisului d-lui Mateiu Ion Caragiale, la struna, aşa-zicând, descriptivă. Scrisul întreg din *Crаii de Curtea-Veche* e un scris de ritmuri cumpănite, de pătimaşă selecţie de rarităţi lexicale, dintr-un argot plastic şi de

Scanned with OKEN Scanner

cruditãţi pitoreşti, un stil discursiv de cronică şi de memorii, pregătit în laboratoarele memorialiştilor cu Saint-Simon în frunte. Un scris care, pornind de la prospeţimea de expresie a cronicarilor noştri din trecut prin Dinicu Golescu şi Ion Ghica, a ras în treacăt oglinzile de apă-tare ale scrisului lui Odobescu. Un stil arhaizant şi argotizant, cum nu se poate mai adecvat unei materii oarecum prăfuite, oarecum de penumbre aromate, oarecum defuncte. Însă nicăieri mai mult ca în acest capitol al „celor trei hagialâcuri" struna aceasta descriptivă şi evocatoare nu vibrează mai profund şi mai a vrajă. (...)

Şi hagialâcul de-al treilea începea, prin locuri de petrecere, cu femei ciudate, cu vinaţuri rare, dar mai ales cu veşnica tânguire a lui Gore Pirgu, care ţinea morţiş să-şi ducă tovarăşii la „adevăraţii Arnoteni". Şi Gore Pirgu avea dreptate. „Adevăraţii Arnoteni" — vizuină de vicii, regizată de familia maiorului Arnoteanu, cu nevastă-sa şi cele două fete, care de care mai deviată şi mai excentrică — oferă d-lui Mateiu Caragiale materia unor pagini de poezie a decreptitudinii de o rară acuitate. Şi-apoi, „adevăraţii Arnoteni" sunt galeria de sfârşit a întregii feerii a *Crailor de Curtea-Veche*, de vreme ce cu sosirea celei de-a treia Arnotence, Ilinca, pentru care Pantazi nutreşte o dragoste înfocată şi intenţionează s-o ia de soţie, se produce şi ruptura dintre Pantazi şi Paşadia, iar cu moartea năpraznică a Ilincei, romanul celor trei prieteni declină, amurgeşte, înnoptează. Şi d-l Mateiu Ion Caragiale intonă în cinstea acestei morţi o slujbă de o rară poezie. E visul profetic al amurgului Crailor de Curtea-Veche, precedaţi de ţopăiala inestetică a lui Gore Pirgu:

„... Şi plecam, tustrei pe un pod aruncat spre Soare-Apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndaratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..."

Admirabil final, care ne-ar impune, totuşi, să stăruim mai îndelung asupra acestei creaţiuni de rară savoare a lui Gore Pirgu, bufonul şi vulgar şi pitoresc, şi în prezentarea căruia d-l Mateiu Caragiale cheltuieşte cea mai preţioasă din verva portretismului său. Pentru că dacă Gore Pirgu poate fi socotit ca un element de contrast, de vulgaritate în marginea visului şi poeziei în care trăieşte şi apune treimea Crailor de Curtea-Veche nu e mai puţin adevărat că acest Gore Pirgu, imaginat de d-l Mateiu Ion Caragiale, are o realitate de sine şi un farmec autonom.

Că Gore Pirgu, bufonul vulgar şi de pe pământul acesta al tuturor compromisurilor, ajunge (în epilogul sumar al romanului), ministru şi om cu situaţie, în ascensiunile spontanee de după război, nu este decât prea firesc. Şi întru aceasta marele artist care este d-l Mateiu Ion Caragiale a subliniat cu justeţă: Gore Pirgu, ministru, în vreme ce Paşadia se sfârşea, Pantazi se exila de bună voie, şi povestitorul îl însoţea, cu moartea în suflet, până la graniţă, cu o absenţă vecină cu visarea şi cu o melancolie de pe urma căreia avea să răsară această minunată evocare a amiciţiilor pline de taină şi de poezie care este romanul *Craii de Curtea-Veche*.

Scanned with OKEN Scanner

Este în Proust, în capitolul privitor la moartea Albertinei, o observaţie de mare adevăr psihologic. Imaginile ce păstrăm despre semeni sunt alcătuite dintr-o serie de clişee parţiale, şi moartea nu le eclipsează pe toate deodată. Memoria fragmentată perpetuează şi multiplică moartea cu fiecare din aduceri-aminte. Multiplică şi sporeşte durerea, ca şi capacitatea de emoţionare şi de poezie. E însuşi resortul şi explicaţia mirajelor din *Craii de Curtea-Veche*.

Reprodus după vol. Perpessicius
„12 prozatori interbelici" (fragmente)
Editura Eminescu, 1980

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU REBREANU (1885—1944)

Creator al romanului românesc modern

Încercând să definim lapidar contribuţia lui Liviu Rebreanu la evoluţia prozei româneşti, am putea zice: Rebreanu a dat literaturii române romanul. Într-adevăr, cu Liviu Rebreanu începe romanul românesc modern, deci romanul în înţelesul deplin al cuvântului.

Inspirat din realitatea satului transilvănean de pe la începutul secolului, primul său roman, *Ion* (1920) e dominat de figura masivă ca un bloc de granit a personajului central. Desfăşurarea acţiunii pe două planuri principale: în mediul ţărănesc şi în acela al intelectualităţii rurale reprezentate de familia învăţătorului Herdelea şi de aceea a preotului Belciug, prilejuieşte romancierului revelarea unei lumi, cu frământările, dramele şi aspiraţiile specifice. Nicăieri în literatura română viaţa satului n-a fost evocată cu atâta forţă realistă, atât de viguros şi pătrunzător. Condiţia lui Ion rezumă tragedia istorică a ţărănimii fără pământ şi, dacă parvenirea socială a personajului este reprezentativă doar pentru o infimă parte a acestei ţărănimi, ambiţia de care este devorat defineşte sufletul ţărănesc în general, iar destinul său denunţă întocmirea inechitabilă ce condamna pe cei de seamă lui fie la sărăcie şi umilinţă, fie la schilodire morală. Teribilă, sforţarea lui Ion de a-şi depăşi condiţia capătă dimensiuni universale şi înfrângerea sa în lupta cu soarta implacabilă aduce aminte de prăbuşirea eroilor din tragediile antice.

Povestea ascensiunii şi surpării lui Ion adună în cuprinsul ei, concentrată, închisă parcă într-un cerc, întreaga existenţă de altădată a Transilvaniei româneşti. Lumea ţărănească cu straturile ei nu fără comunicare unele cu altele, dar vizibil delimitate, lumea intelectualităţii săteşti: învăţătorul, preotul, apoi autorităţile: primarul, jandarmul, notarul, liota politicienilor în goană după voturi; de asemenea, datinile ardelene specifice, legate de horă, nuntă, înmormântare; într-un cuvânt, viaţa satului în toate înfăţişările ei alcătuieşte un amplu şi magistral caleidoscop în cuprinsul romanului lui Rebreanu. *Ion* este o densă monografie sau, mai precis, o epopee a satului românesc de peste munţi şi apropierea pe care o stabileşte E. Lovinescu între *Ion* şi *Război şi pace*, tetralogia lui Lev Tolstoi, rămâne, sub acest aspect, incontestabil valabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Epopeea lumii românești, începută în *Ion*, se continuă și se desăvârșește în celelalte două monumente epice: *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*. Un tânăr reprezentant al intelectualității române din Transilvania, zugrăvit în *Ion* într-un plan secund, e urmărit în *Pădurea spânzuraților* (într-o cu totul altă întruchipare individuală) în război, iar *Răscoala* continuă direct acțiunea romanului de debut al lui Rebreanu.

În *Ion*, Titu Herdelea, personajul-martor, ia parte la viața din satul lui Ion al Glanetașului; în *Răscoala* îl reîntâlnim la București, ca ziarist și prieten al tânărului Grigore Iuga, a cărui moșie va fi unul dintre teritoriile în care va irumpe năprasnica mânie a mulțimilor. Titu Herdelea ia, așadar, cunoștință — și cititorul împreună cu el — de două manifestări, una individuală, alta colectivă, ale „dramei pământului". Ion al Glanetașului se zbuciumă de unul singur să scape de sărăcie, să dobândească pământ, condiție unică, în înțelegerea lui, a autorealizării. Consecința: o rostogolire vertiginoasă pe povârnișul dezumanizării și, în cele din urmă, o moarte cumplită. Tot o tentativă — colectivă de data aceasta — de ridicare la condiția omenească prin dobândirea de pământ formează și subiectul *Răscoalei*. Eroul central este aici un Ion multiplicat în zeci și sute de ființe care compun masa țăranilor săraci din Ardeal.

Zguduirea din 1907 a mobilizat multe condeie. Nici una dintre scrierile care au evocat-o nu egalează în forță și grandoare romanul lui Rebreanu. Toate flăcările infernului se zbuciumă cu vuiet în paginile cărții. Starea de tensiune a satului în primăvara viforosului an, încordarea țăranilor în așteptarea unor evenimente extraordinare, a unor schimbări sau a unei catastrofe, a ceva neobișnuit, în orice caz, a ceva teribil, cutremurător; apoi dezlănțuirea și desfășurarea năprasnică a mâniei gloatelor flămânde; în sfârșit, reprimarea sălbatică a răscoalei; toate acestea sunt urmărite calm, cu notarea înceată a întâmplărilor, cu detalierea atentă, fără nici o tresărire, a scenelor înfiorătoare. Întocmai ca *Ion*, *Răscoala* este o carte în care cititorul e zguduit de vigoarea explozivă ce mustește în fiecare episod, torturat de plasticitatea scenelor, cucerit de ansamblu.

Cu *Pădurea spînzuraților*, Liviu Rebreanu s-a dovedit un analist dintre cei mai pătrunzători al unui caz de conștiință — virtute anunțată de altfel încă în nuvela *Ițic Ștrul dezertor*, unde stările sufletești ale celor doi militari: caporalul Ghioagă și soldatul Ițic, pe care cel dintâi a primit ordin să-l împuște în taină, în adâncul pădurii, dar pe care îl face scăpat, sunt detectate cu o finețe în care identificăm prezența marelui talent. Ceea ce în *Ițic Ștrul dezertor* fusese mai mult notație devine în *Pădurea spînzuraților* motiv fundamental. Criza declanșată în conștiința lui Apostol Bologa la primirea ordinului de a lupta, ca ofițer în armata austro-ungară, împotriva celor de o limbă cu el, prilejuiește romancierului atât dezvăluirea unei psihologii sociale, a unei mentalități, care este a categoriei pe care personajul o întruchipează, cât și scrutarea cutelor

sufleteşti individuale celor mai adânci. Obsesiile lui Apostol Bologa, stările prin care trece în diversele împrejurări parcurse: de la supravegherea execuţiei unui camarad ceh până în ceasul propriei execuţii, sunt detectate cu un simţ fără greş al adevărului psihologic. Metoda e notarea senzaţiilor organice în care se traduc învârtejirile dinăuntru, şi gândurile, simţămintele capătă o pregnanţă şi un contur de o materialitate torturantă. Imaginea spânzurătorii, cu care romanul începe şi se încheie, devine un simbol al terorii sufleteşti şi al morţii. Şi în romanul de război, Rebreanu a rămas până astăzi neegalat.

Preocupat de a sonda profunzimi sufleteşti n-a fost un incident, ci constituie o constantă a scrisului lui Liviu Rebreanu. Subsidiară în marile romane ale pământului, *Ion* şi *Răscoala*, esenţială în *Pădurea spînzuraţilor*, această preocupare regenerează în *Crăişorul* un episod de neuitat: acela premergător execuţiei, în care Horea trăieşte un moment comparabil celui parcurs înaintea morţii de Apostol Bologa. Impresionant este înfăţişată în *Ciuleandra* eclipsa spirituală a lui Puiu Faranga, cu subtila urmărire a alternării clipelor de luciditate şi de întunecime a minţii şi cu fixarea uluitoarelor scene în care tânărul, cedând impulsurilor pornite din zone obscure, dansează dement cu o gravitate de oficiant al unui ritual păgân, impus de o zeitate malefică. Sondaje psihologice sunt operate şi în mai scurtul roman *Jar*.

În *Gorila*, talentul romancierului se afirmă din nou (deşi nu cu aceeaşi forţă ca în *Răscoala*) în planul creaţiei de tablouri largi ale realităţii sociale. Mediile politicianiste de altădată sunt zugrăvite cu o veridicitate necruţătoare, reliefându-se abjecţia, manifestată adeseori în aspecte groteşti, a celor ce nu aveau alt scop în viaţă decât parvenirea prin orice mijloace şi cu orice preţ, fie chiar şi cu acela al împingerii ţării la dezastru.

De cu totul alt tip este romanul *Adam şi Eva*. Într-un mod asemănător aceluia din *Avatarii faraonului Tlà*, ampla nuvelă neterminată a lui Eminescu, acest roman înfăţişează un acelaşi personaj în epoci diferite, sub mereu alte nume, construind implicit tot atâtea tablouri sintetice ale civilizaţiilor ce s-au succedat în cursul istoriei pe planeta noastră. Cartea este o „legendă a secolelor".

Punând piatra de temelie a romanului românesc modern, Liviu Rebreanu s-a realizat ca un creator de primă însemnătate şi operele sale reprezentative şi-au asigurat în patrimoniul artei un loc privilegiat, alături de înfăptuirile de o rezistenţă verificată ale literaturii universale.

Reprodus după D.Micu,
Liviu Rebreanu, creator al romanului românesc modern,
revista Limbă şi literatură română, nr.2/1985

Scanned with OKEN Scanner

Critica literară este unanimă în a-i recunoaşte lui L. Rebreanu ctitoria romanului nostru modern. „Adevăratul, preţiosul modernism — aserta odată publicistul Rebreanu — înseamnă râvna de a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decât al epocei precedente. Adevăratul artist trebuie să-şi însuşească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său până la dânsul şi să adauge în plus ceea ce are el."

Analizând unul dintre cele mai valoroase romane ale lui L. Rebreanu, ne propunem să consemnăm câteva aspecte ale plusului modernist şi contribuţiei sale originale la dezvoltarea romanului românesc. *Pădurea spânzuraţilor* analizează drama dezechilibrului şi prăbuşirii sufleteşti a unui om cu conştiinţa zguduită de împrejurări vitrege ale vieţii şi războiului. Din necesităţi de simetrie compoziţională, romanul începe, rupând firul cronologic al acţiunii, cu un element hotărîtor pentru pierderea echilibrului interior, cu scena execuţiei prin ştreang a soldatului ceh Svoboda, nume simbolic, în limba cehă acest cuvânt însemnând „libertate". Capitolul doi, ca într-o retrospectivă cinematografică, vizual-dinamică, derulează selectiv pelicula vieţii şi antecedentele psihice, sociale, naţionale, spirituale şi educative ale lui Apostol Bologa, care vor *explica* la mari intervale de timp comportamentul său. Iniţial, ca toţi oamenii elementari ai scriitorului, fie ei cetăţeni sau rurali, intelectuali sau ţărani, Apostol Bologa este un temperament robust, cu instincte puternice dar bine strunite, liniştit ca apele unui lac adânc, neproblematic, deşi din fire excesiv de şovăielnic. Este nevoie de un impuls extern puternic, o întâmplare nefericită sau, ca să folosim titlul unei nuvele pregătitoare, de o catastrofă care să activeze contradicţii şi latenţe sufleteşti nebănuite, să dezvăluie întreaga complexitate a fiinţei umane. Războiul, ucigător de energii, incriminat cu puternică forţă demascatoare, va sparge ca o piatră suprafaţa aparent netedă şi echilibrul precar al vieţii şi conştiinţei locotenentului Bologa. Firul evoluţiei şi metamorfozelor sale sufleteşti este foarte încurcat, cu sinuozităţi şi contorsiuni derutante. În numele unor idei pur teoretice, abstracte, de patrie, lege, datorie, stat, Apostol Bologa are *conştiinţa* împăcată că, votând pentru executarea dezertorului Svoboda, şi-a făcut *datoria*. Realităţile brutale ale vieţii concrete şi ale războiului, confruntarea cu alte ideologii şi destine constituie începutul dezechilibrului său sufletesc. Acumularea progresivă de fapte, obsesii, întâmplări, culminând cu vestea că va trebui să lupte pe frontul românesc împotriva fraţilor săi îl pun într-o situaţie limită, dilematică. Înfruntând inflexiunea, rigiditatea şi brutalitatea generalului

Scanned with OKEN Scanner

Karg, reprezentantul oficial al statului abstract în numele căruia până atunci acţionase Apostol Bologa, alegând calea riscului sau chiar a morţii, ia o hotărîre radicală, într-un fel compensatorie — *dezertarea*. Pe echilibrul aparent restabilit se altoieşte apoi dragostea Ilonei. Din acest moment romanul alunecă vertiginos spre un final dostoievskian de esenţă mistică, creştină, sentenţios biblică. Acceptarea senină şi iluminată a morţii ca soluţie salvatoare dintr-o situaţie dilematică dezeroizează personajul, înlocuieşte aureola lui de lumină cu nimbul aspru, neîndurător al ştreangului şi face să transpară o concepţie pesimistă, tragică, despre destinul omului.

Conflictul romanului este declanşat de incertitudinea şi dificultatea opţiunii între două datorii: datoria convenţională, formală, contractată prin „mistica jurământului militar" şi datoria sau responsabilitatea morală, puternic resimţită lăuntric, faţă de neamul său. Întreaga viaţă a lui Apostol este un efort torturant de a pătrunde în adâncurile lui de întuneric pentru a se cunoaşte mai bine pe sine, de a restabili un echilibru statornic între lumea sa şi lumea dinafară, de a-şi lumina şi mântui sufletul hărţuit de îndoieli şi remuşcări. Dorinţa, manifestată încă de când era student la filozofie, de a găsi răspunsuri precise la toate întrebările tulburătoare, de a raţionaliza sau traduce în termeni inteligibili inefabilul şi necunoscutul constituie substanţa analitică de bază a romanului. Explicaţiile tainelor vieţii lui Apostol clocotesc în adâncurile fiinţei lui. Rădăcinile persistente, nepieritoare ale sufletului său prezidează din umbră, imperativ şi enigmatic viaţa sa plină de contradicţii. În acest sens, cu o intuiţie surprinzătoare, T. Vianu observase că Rebreanu este „un analist al stărilor de subconştienţă, al învălmăşelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spânzuraţilor* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinele eroului din adâncimile subconştientului. Într-adevăr *Pădurea spânzuraţilor* este o orchestraţie impresionantă de voci disonante, similitudini neobişnuite, obsesii. Obsesia determinantă, deşi nu cea mai frecventă, nu este, aşa cum ar părea la o lectură superficială, cea legată de privirea sfidătoare a condamnatului Svoboda, ci *vocea interioară surdă* a tatălui Iosif Bologa, dosită în adâncul sufletului cu pietatea şi respectul părintesc cuvenit:

„De aceea sufletul tău să fie totdeauna la fel cu gândul, gândul cu vorba şi vorba cu fapta, căci numai astfel vei obţine un echilibru statornic între lumea ta şi lumea dinafară. Ca bărbat să-ţi faci datoria şi să nu uiţi niciodată că eşti român!..."

Obsesia etnică, a apartenenţei la neam şi antecedentele trecutului fără nici o intenţie politică naţionalist-şovină, determină gama variată de obsesii etice, morale, naţionale, erotice sau psihice (privirea lui Svoboda, mila, remuşcarea, ochii plini de dragoste ai Ilonei, doina legănată a soldatului de pe Bistriţa, pădurea spânzuraţilor etc.).

Shakespeare, ca să exteriorizeze vocea lăuntrică a bănuielilor lui Hamlet, introdusese un personaj fantomatic — umbra şi vocea sonoră a tatălui său. L.

Scanned with OKEN Scanner

Rebreanu este un analist al secolului nostru care, profitând de progresele psihologiei şi literaturii moderne, tratează în consecinţă raporturile dintre stările de conştiinţă şi determinările înlănţuite ascunse ale manifestărilor existenţei umane. Surprinzător câtă deosebire exterioară, aparentă, între judecătorul Bologa şi acuzatul Svoboda, dar, în acelaşi timp câtă comuniune ascunsă, câte canale de comunicare subterană între cei doi. Apostol Bologa acuză „o vină" pe care vocea interioară a tatălui său o şopteşte necontenit şi se infiltrează spre conştiinţa fiului. Comportarea neînţeleasă şi reacţiile involuntare din timpul execuţiei trădează această intercomuniune. Conştientul lui Svoboda şi inconştientul lui Bologa sunt de o tulburătoare identitate. De aici decurg similitudinile neaşteptate de situaţii, destine, şi, în consecinţă, construcţia circulară a romanului care sugerează pe plan filozofic mecanica tragică a rotirii destinelor. În acestă privinţă, L. Rebreanu anticipează tema foarte frecventă în literatura contemporană a „vinovatului fără vină" sau a „judecătorului vinovat".

Sporul cel mai însemnat de modernitate al lui L. Rebreanu constă în ponderea acordată subiectivităţii, în lărgirea sferei de investigaţie psihologică şi coborîrea analizei în străfundurile opace, greu sondabile ale sufletului omenesc.

Particularităţile artistice ale scrisului rebrenist, derivate din sinceritatea lipsită de iluzii şi menajamente, sunt sobrietatea şi notaţia *exactă*, nudă, aproape ştiinţifică, fără culoare şi sentimentalitate; proprietatea termenilor cu o mare putere de incizie şi diferenţiere a stărilor afective. Numeroasele fragmente analitice legate de experienţele nodale ale vieţii personajului principal (scena execuţiei, vestea mutării războiului pe frontul românesc, dialogul cu prizonierul român, asociaţia mecanică provocată de pădurea spânzuraţilor etc.) alcătuiesc o veritabilă monografie anatomică a obsesiei. Instalarea obsesiei vizuale, de exemplu, este notată cu o rafinată şi gradată nuanţare a stărilor ce-o însoţesc: mândrie sinistră, emoţie nedesluşită, stânjeneală, jenă, mirare neînţeleasă, înfricoşare nedefinită, presimţire vagă, ruşinată a vinei, milă, imputare dureroasă, remuşcare şi, în sfârşit, fixarea persistentă a obsesiei.

L. Rebreanu este înaintea lui Camil Petrescu partizanul şi teoreticianul scrisului anticalofil, fără podoabe şi stil. Pentru adeptul unei formule de roman obiectiv arta însemna înainte de toate „creaţie de oameni şi viaţă...pulsaţia vieţii". „Sinceritatea — îşi definea Rebreanu crezul său artistic realist — e calitatea de bază a scrisului adevărat... Prefer să fie expresia bolovănoasă şi să spun, într-adevăr, ce vreau decât să fiu şlefuit şi neprecis; de altfel, cred că e mult mai uşor de a scrie „frumos" decât a exprima exact."

Modalităţile analitice ale lui L. Rebreanu sunt cele clasice şi par azi primare, deşi nu lipsite de originalitate şi inventivitate. Descrirea procesului psihologic, omniscienţa şi omniprezenţa scriitorului aproape dispar în favoarea acţiunii directe şi a observaţiei. Rebreanu este inovator în multiplicarea sau dedublarea personajului în subiect trăitor şi observator, care, în acelaşi timp, îşi

Scanned with OKEN Scanner

trăieşte emoţia şi o observă verbalizând-o prin autoanaliză dialogată, nu monologată, cum se obişnuia până la el. Discuţiile ofiţerilor de la popotă sunt, de exemplu, un fragment concertistic de voci contrastante despre datorie şi conştiinţă. Un mijloc frecvent de analiză psihologică, studiat cu competenţa-i titulară şi preţioase sugestii de către T. Vianu, este notaţia senzaţiilor organice repulsive, iritante, care incitând puternic simţurile, creează impresia de durere fizică acută. Senzaţiile dese de sete şi uscăciune exteriorizează o puternică fierbere interioară. Realismul dur, crud, iscoditor, răscolitor, cutremurător, caută să impresioneze pe toate căile. Astfel, pentru a exprima stările de nelinişte şi surescitare nervoasă scriitorul revarsă în text un potop nestăvilit de cuvinte sugestive exprimate prin *verbe personale*: ţiuie, bâzâia, înţepau, usturau, şerpui, sfârteca, se rostogolea, scânteiau, fulgerau, învârteau, clocoti, zvârcoli, vuiau, sfredeli, zbârnâi, furnica, gâlgâia, gâfâia, sfârâia; *participii*: înţepată, ascuţit, spintecat, sfârtecat, amorţit, buimăcit, zdrenţuit, sfâşiată; *adjective*: strident, sfâşietor; *substantive*: răvăşală, târâre, gâlgâitul, zdrenţuirea, sfredelirea, vârtej, clocot, susureală. Iată cum lucrează şi care este efectul lor într-un singur context:

„În creierii lui Apostol însă de abia atunci începu să ţiuie cuvântul de care se spăimântase, ascuţit şi sfâşietor, parcă l-ar fi scormonit un pumnal."

Imagismul, folosit de L. Rebreanu ca mijloc şi nu ca scop, natura, peisajul, sunt întotdeauna subordonate analizei. Dintre imaginile poetice, epitetul şi comparaţia au frecvenţa cea mai mare. În *Pădurea spânzuraţilor* ele realizează, printre altele, o obsesie cromatică a albului. Lucirea ochilor lui Svoboda era din ce în ce mai *albă*. Spânzurătoarea se *albea* nepăsătoare, împrejmuită de crucile *albe* din cimitirul militar. Fruntea copilului Apostol era *albă* şi frământată de gânduri. Bologa a fost prins şi executat în anotimpul *alb*. *Alb* era şi lemnul spânzurătorii sale. Semnul unor emoţii puternice sau epuizări nervoase este aproape invariabil albul (obraji *albi*, faţa *albă*, nouraşi *albi*). Lumina orbitoare a reflectorului era *albă*. Până şi tăcerea şi liniştea erau *albe*.

Să fie aceasta oare o obsesie legată de hârtia albă de scris care aşteaptă uneori foarte mult să se aştearnă pe ea eforturile torturante ale activităţii creatoare? Înaintea morţii Apostol Bologa ceru hârtie de scris dar ea rămase *albă*. Albul ar putea sugera la L. Rebreanu greutatea confesiunii, dificultatea pătrunderii şi exprimării inefabilului, necunoscutului, efortul de o viaţă întreagă al eroului şi condiţie similară a scriitorului în general. Luând în considerare experienţa şi confesiunile romancierului despre chinurile creaţiei artistice şi faptul că în roman *albul* apare de cele mai multe ori asociat cu hârtia, ipoteza noastră câştigă câţiva piloni rezistenţi de susţinere: „ascuns, uitându-se în urmă, i se păru că toată viaţa i-a fost *goală* ca o pungă de *hârtie* model", sau: „Apostol avea faţa *albă ca hârtia*..." etc.

Determinările epitetice de alb pot fi exprimate printr-un adjectiv, verb sau substantiv: lucirea *albă*, spânzurătoarea *albea*, tăcerea de *giulgiu*.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă la Alecsandri albul are o valoare preponderent plastică, de colorare: „Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi *albi*, / Răspândind fiori de gheaţă pe ai ţării umeri *dalbi*. //Tot e *alb*, pe câmp, pe dealuri împrejur în depărtare, / Ca fantasme *albe* plopii înşiraţi se pierd în zare" *(Iarna)*, reîntâlnit cu aceeaşi funcţie şi la Eminescu: „Apele lucinde-n *dalbe* diamante/ Peste câmpii-n zare" (*La Bucovina*) sau cu o valoare nouă, etică şi morală: „Atât de fragedă, te-asameni / Cu floarea *albă* de cireş" *(Atât de fragedă...)*, la L. Rebreanu epitetul şi alături de el comparaţiile au exclusiv o semnificaţie cognitiv-psihologică, constituind intrumentele analitice cele mai penetrante (mândrie *stranie*, privire *sfredelitoare*).

Analizând termenii cu care se face comparaţia, constatăm că ei aparţin sferei semantice a obiectelor sau fenomenelor torturante sau armelor *albe*... Se pot delimita astfel, pe de o parte *fenomene torturante generale* ca: scâncet, duş rece, păsări hrăpăreţe, bondar roşu, scârţâit, pecingine, iar pe de altă parte patru serii de instrumente torturante, pe care după efectul acţiunilor lor le putem grupa în: *punguente* sau de împungere (ac, ace, sfredel, gheare, junghi, cuie, ghimpi, suliţă); de *vivisecţie* sau tăiere (baioneta, cuţite); de *lovire*, contuzie sau contondente (bolovanii, pumnul, cleşte, lemn, stâlp, barosul) şi de *detenţiune* (cuşcă, lanţ, streang). Multe din cuvintele acestea (ace, sfredel, cuţite, cleşte, streang) se repetă cu o frecvenţă revulsivă sau sunt însoţite de determinări care potenţează la maximum impresia de durere: cleşte *reci*, baionetă *vrăjmaşă*, cleşte *fierbinte*, gândac *greţos*, cleşte de foc *îngrozitoare*.

Pentru a reda starea de semiconştienţă halucinatorie sau pierderea controlului raţiunii se foloseşte deseori imaginea sugestivă a prăpastiei fără fund:

„Mă plimb veşnic între două prăpăstii... Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu... Şi la fiece poticnire mă uit în fundul prăpastiilor".

Natura la L. Rebreanu este demitizată şi depoetizată. Peisajul autumnal, hibernal sau al începutului de primăvară este înecat în ceaţă, umed şi rece. Cadrul în care se desfăşoară acţiunea are la orizont „crestele munţilor ce se desenau pe cer ca un fierăstrău uriaş cu dinţii tociţi". Pământul e galben, lipicios, cu colibe ca bivolii culcaţi; cu răni deschise, urîte, gălbui. Deasupra lor — cerul cenuşiu sau ciuruit de stele.

Prin sinceritate, acuitatea observaţiei şi adâncire psihologică, *Pădurea spânzuraţilor* constituie o contribuţie majoră la cunoaşterea autentică a complexităţii umane şi totodată o capodoperă a literaturii analitice naţionale şi universale.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

Până la apariţia lui *Ion*, în anul 1920, romanul românesc înregistrase numai câteva titluri mai importante: *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, Ciclul Comăneştenilor de D. Zamfirescu, *Mara* ardeleanului I. Slavici, *Arhanghelii*, tot în Ardeal, publicat cu 6 ani înainte de I. Agârbiceanu.

Cu *Ion* L. Rebreanu inaugurează o fază nouă în istoria romanului românesc şi o trecere de la realismul poetic şi liric la realismul epic, antiliric, impunându-se ca cel mai mare creator epic şi întemeietor al romanului nostru modern.

Germenii romanului îi constituie trei momente diferite din viaţa autorului: într-o zi de duminică un ţăran din Prislop, aidoma personajului Buteau din romanul ţărănesc al lui Zola, săruta cu pietate pământul său. O fată pe numele Rodovica este alungată de tatăl ei fiindcă păcătuise cu un flăcău neisprăvit din sat. Întâmplarea devine imediat un subiect de nuvelă *(Ruşinea)* în care fata este prezentată ca o victimă a iubirii. Un flăcău voinic şi harnic dar foarte sărac, Ion Pop al Glanetaşului, i s-a plâns odată scriitorului de lipsa de pământ „cu atâta lăcomie şi pasiune de parcă ar fi fost vorba de o fiinţă vie şi adorată“ Într-o formă generalizată, sintetizată, prima variantă a romanului, intitulată *Zestrea* se încheagă din cele trei momente deosebite, legate de oameni diferiţi. Intriga ţărănească este proiectată apoi pe un fond social mai larg până la viziunea amplă, monografică a vieţii satului ardelean aşa cum apare ea în forma definitivă a romanului *Ion*.

Cu vocaţia sa de romancier al universului rural, scriitorul adună întreg satul la hora duminicală din bătătura casei Todosiei lui Maxim Oprea, supunându-l unei atente radiografii literare. Diferenţierile sociale şi conflictul de clasă apar astfel din primele capitole şi sunt împinse cu îndrăzneală pe primul plan. Sătenii se grupează şi discută după rangul şi greutatea dată de averea lor. Într-un grup, primarul Florea Tancu, Ştefan Hotnog, „un chiabur cu burta umflată, ce şi-o mângâie într-una parcă ar avea junghiuri“, Trifon Tătaru etc. ciondănesc despre cine ştie ce treburi obşteşti. „Pe de lături, ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea şi Alexandru Glanetaşu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se să se vâre între bogătaşi“. Ion al Glanetaşului, personajul central al cărţii, va învinge sfiala tatălui său şi încurcând cu premeditare firele unei ordini sociale prestabilite va provoca o dramă de proporţii şi semnificaţii epopeice în care va fi angrenată întreaga colectivitate sătească. Ion, fiul unor ţărani săraci „iască“, o iubeşte pe cea mai frumoasă fată din sat, Florica, săracă

Scanned with OKEN Scanner

şi ea, dar copleşit de „glasul" străin, supraindividual al „pământului" se va căsători cu Ana pentru a smulge pământurile tatălui ei. Fecior harnic, inteligent, hotărît, energic el are un puternic simţ al realităţilor sociale, convins fiind că oricât de isteţ şi harnic ar fi, într-un asemenea raport de proprietate, nu va putea ieşi niciodată din sărăcia umilitoare. „Îşi zicea din ce în ce mai des că, robotind oricât, nu va ajunge niciodată să aibă şi el ceva". Pentru acest ţăran pământul singur ar putea să-i redea demnitatea umană râvnită, să-l scoată din ruşine şi umilinţă.

În vremurile acelea materialiste, cum le numea Laura, fiica învăţătorului Herdelea, Ion este silit să constate, nu fără o umbră de tristeţe, că fericirea conjugală nu se poate clădi numai pe o dragoste curată.

„Dragostea nu ajunge în viaţă... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia. Şi îndată ce zicea aşa, se pomenea cu gândurile după Ana..."

La determinările sociale ale acţiunilor sale se mai adaugă mobiluri psihologice, ambiţia, dorinţa de răzbunare şi instinctul atavic de posesiune a pământului.

„Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimaşă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie. De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă..."

Într-un anumit sens, interpretat prin prisma psihologiei străfundurilor, Ion este un personaj de sacrificiu, plătind cu viaţa, printr-o tumefacţie a instinctului de proprietate, dorinţa dintotdeauna a ţăranului român de a avea pământ. Gestul de măreţie tragică al sărutului ţărânei exprimă adoraţia supremă şi ataşamentul ţăranului sărac faţă de ogorul care îl hrăneşte şi fără de care nu poate trăi.

Ion îşi doreşte însă pământul cu o patimă care-l dezumanizează. Împins de o pasiune puternică, unică, nezdruncinată, „ţăranul acesta a mers drept înainte", fără să se uite în dreapta sau în stânga, trecând nepăsător peste toate piedicile, luptând neobosit, cu îndârjire. În competiţia individuală pentru pământ, calităţile sale îşi pierd treptat omenescul, se degradează. Inteligenţa şi isteţimea naturale degenerează în şiretenie, tăria de caracter în cruzime şi sălbăticie, hărnicia într-o tenacitate calculată, inumană. Din acest moment el poate fi situat alături de parveniţi şi arivişti universali din familia lui Julien Sorel sau Dinu Păturică, minus nivelul de conştiinţă al acestora. Personajul lui Rebreanu este un om teluric, elementar, intuitiv şi puternic coordonat de instincte, care ştie *ce* vrea dar nu ştie exact *cum* să acţioneze. De aceea cere mereu, cu inocenţă, sfaturi de la Titu Herdelea. Ajuns în posesia pământurilor el afişează faţă de sătenii săi o atitudine ostentativă:

„De altfel şi faţă de săteni caută să-şi arate greutatea pe care i-o dă simţământul bogăţiei. Pe uliţă umblă cu paşi mai mari şi cu genunchii îndoiţi. Vorbea mai apăsat cu oamenii şi veşnic numai de pământ şi de avere".

Scanned with OKEN Scanner

Dorind pământul ca să trăiască omeneşte, acesta îl împiedică să-şi manifeste pe larg sentimentele, bucuria dragostei adevărate.

„Ce folos de pământuri, dacă cine ţi-e pe lume drag nu-i al tău!" Vocile deconcertante ale „pământului" şi „iubirii" îl dezaxează, complicându-i şi mai mult existenţa şi gândurile.

„Glasul iubirii" îi invadează întreaga fiinţă până la coborîrea ei mutilată în ţărâna care i-a fost prea dragă. Sfârşitul vieţii lui Ion are un sens tragic. Spre deosebire de ţăranii şireţi, isteţi şi vulgari din romanele lui Balzac, Maupassant sau Zola, după cum observă cu pătrundere Lucian Raicu, ţăranii lui Rebreanu sunt înfăţişaţi „nu numai sub puterea alienării dar şi sub un aspect inalterabil uman şi într-un anume înţeles a reuşit să facă din ei nişte eroi grandioşi, măsurându-se într-o înfruntare de proporţii epopeice.... Ion nu putea fi un simplu şi vulgar înşelător, ambiţia sa era traversată de o mare pasiune, şi chiar de un suflu al revoltei vitale". Cu toate acestea *Ion* este romanul unui destin individual, care nu ilustrează sub toate aspectele trăsăturile caracteristice ale ţăranului român. Ion are comun cu colectivitatea din care face parte idealul de a poseda şi el pământ, dar nu şi mijloacele de realizare a acestui ideal. Moartea sa intervine ca o sancţionare etică a revoltei individuale săvârşite cu mijloace ce ies din sfera moralei cetăţeneşti.

Ana lui Vasile Baciu, om bogat, beţiv şi zgârcit, apare ca victimă neputincioasă a relaţiilor antagoniste de clasă. Orfană de mamă, firavă, modestă, blândă, ea îşi dă seama că nu este decât o unealtă în mâinile bărbatului în care îşi pusese toată iubirea şi viaţa. (...)

Paralel cu intriga ţărănească se desfăşoară firul vieţii intelectualităţii săteşti, familia învăţătorului Zaharia Herdelea, preotul Belciug, primari, notari, avocaţi, care după o tehnică narativă a contrapunctului şi planurilor paralele când se întretaie, când se îndepărtează. Ion se zbate în plasa unor incertitudini tulburătoare. Deşi o iubeşte pe Florica, se va căsători cu Ana. Titu Herdelea nu este lipsit nici el de tribulaţii erotice şi incertitudini. Spre deosebire de Ion care ştie ce vrea, poetul familiei Herdelea nu are un ideal fix în viaţă, se simte inferior acestuia prin slăbiciunea caracterului, este idealist fără intenţie, purtat prin viaţă de voia întâmplărilor.

„Îndârjirea, egoismul şi cruzimea cu care omul acesta (Ion, n.n.) a urmărit o ţintă, fără să se uite în dreapta sau în stânga, îl înfricoşau, dar îl şi mişcau. Se gândi la şovăielile lui din vremea aceasta, la zigzagurile neputincioase, la alergările lui după ţeluri de-abia întrezărite, şi se simţi mic în faţa ţăranului care a mers drept înainte, trecând nepăsător peste toate piedicile, luptând neobosit impins de o patimă mare...

— Numai o pasiune puternică, unică, nezdruncinată dă preţul adevărat vieţii! murmură dânsul întristat şi dându-şi seama că el n-a fost în stare să urmărească fără preget o singură ţintă".

Căsătoria din interes a lui Ion are loc în acelaşi timp cu căsătoria fără dragoste a Laurei cu George Pintea, un preot cu stare, deşi îl mai iubeşte încă pe Aurel Ungureanu. Zaharia Herdelea este învăţătorul care, ameninţat mereu de autorităţi, îşi salvează cu greutate familia de sărăcie şi umilinţă.

Scanned with OKEN Scanner

„Toată viaţa lui Zaharia Herdelea a fost alcătuită aproape numai din umilinţe, speranţe veşnic spulberate, necazuri necurmate. Viaţa şi-a bătut mereu joc de dânsul, impunându-i mereu compromisuri, din pricina cărora nu şi-a putut asculta niciodată glasul sufletului".

Liviu Rebreanu recrutează un număr impresionant de personaje pentru a da viaţă unui organism social diversificat şi stratificat după legile şi ordinea capitalistă. Drama romanului este generată de contradicţiile dintre cei bogaţi şi săraci, reprezentaţi de familia lui Georgé Bulbuc, Vasile Baciu, pe de o parte, şi Ion al Glanetaşului, pe de altă parte. Personajele episodice, boierul Ştefan Hornog, ţăranii Simion Lungu, bătrânul Glanetaşu, Zenobia, primarul, solgăbirăul Chiţu, avocatul Grofşoru, candidat la un loc în Parlament, sunt creionate în linii sumare, cu trăsături individuale constante.

Meritele artistice, deşi controversate, se manifestă evident pe linia observaţiei realiste, notaţiei cu o exactitate aproape ştiinţifică a acţiunilor şi stărilor sufleteşti. Romanul lui Liviu Rebreanu abundă de oameni şi viaţă pe care-i prezintă obiectiv, cu curaj şi sinceritate, fără ipocrizie sau sentimentalitate, cu indiscreţie şi pudoare aproape naturalistă, într-un stil sobru, frust, lipsit de culoare dar perfect adecvat realităţilor pe care le prezintă. Efecte remarcabile de vocabular sunt obţinute prin notarea graiului viu al ţăranilor ardeleni (a tândăli, gordună, fleandură, a probozi, ponihos, zadie etc.). Mulţimea scenelor de masă, hora, cârciuma, slujba religioasă duminicală, momentele esenţiale din viaţa satului, naşterea, botezul, nunta, moartea constituie elementele monografice ale vieţii satului ardelean care anunţă pe creatorul impresionantului edificiu epic de mai târziu.

Preocupat de structura bine închegată şi organizarea prealabilă a materialului epic, L. Rebreanu vădeşte o superioară conştiinţă estetică, transpusă în armonia arhitectonică a edificiului literar. Mărturisirile personale, numeroasele schiţe, desene, scheme, care însoţesc scrierile sale, sunt o dovadă elocventă a preocupărilor de elaborare artistică. „Un roman nu se poate scrie fără o elaborare prealabilă a materialului. Organizarea aceasta nu poate fi lăsată la voia întâmplării, ci trebuie obţinută prin muncă sistematică la masa de scris. În cursul elaborării vor veni amănunte neprevăzute, poate chiar modificări radicale, dar modificările nu se pot face decât pe ceva ce există". (L. Rebreanu, *Opere alese V, Mărturisiri*, 1961)

Schema generală a romanului *Ion* se constituie din cele două planuri principale ale vieţii ţărăneşti şi intelectualităţii satului, care când se desfăşoară paralel, când se apropie, când se întretaie. Planurile narative, faptele, întâmplările, episoadele se unesc în final într-un tot armonios, bine construit. În intenţia mărturisită a autorului „înseşi acţiunile principale, la sfârşit, trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfârşitul. De aceea romanul, un corp sferoid, se termină precum a început". Impresia de sferoid este dată de numele primului şi ultimului capitol:

Scanned with OKEN Scanner

Începutul, *Sfârşitul*, de descrierea drumului ce ne introduce în universul rural şi hora ţărănească, cu revenirea, peste ani, asupra aceleiaşi scene şi a aceluiaşi drum care, de data aceasta, ne scoate din roman. Compoziţia sferoidală secţionată în două emisfere, una dominată de *Glasul pământului* şi cealaltă de *Glasul iubirii*, numărul total de treisprezece capitole, ideea circuitului închis nu sunt fără importanţă în ordinea viziunii generale a scriitorului. Pe plan filozofic ele traduc perenitatea şi continuitatea ciclului vieţii, pasivitatea şi indiferenţa cosmică la suferinţele umane:

„Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câţiva oameni s-au stins, alţii le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare ştergând toate urmele. Suferinţele, patimile, năzuinţele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca nişte tremurări plăpânde într-un uragan uriaş".

Peste suferinţele oamenilor vremea a trecut monoton, nepăsătoare, ştergând toate urmele, ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU (1894—1957)

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război

Ştefan Gheorghidiu se autoanalizează în două mari ipostaze, iubirea şi războiul. Esenţa lui sufletească este eminesciană. Intransigenţa lui etică, pasiunea lui absolută şi puritatea lui, profunda neadaptare a unei „sensibilităţi năzdrăvane" (cum o numeşte una dintre eroine) la compromisuri, aparţin psihologiei eminesciene. „Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte, unul asupra celuilalt". „Toate planurile tale de viitor până la moarte sunt făcute pentru doi inşi", sunt frânturi din mărturisirile lui Ştefan Gheorghidiu adresate lui Orişan. El exclude posibilitatea trădării, ca şi Eminescu, care cerea „credinţă pe toţi vecii". „Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă" declară Gheorghidiu, proclamând unicitatea iubirii, forţa ei de iluzie care ridică fiinţa scumpă pe un piedestal ideal, unic. „În organizarea şi ierarhia conştiinţei mele, femeia mea era mai vie şi mai reală decât stelele distrugător de uriaşe". Cu atât mai grea e căderea de la asemenea înălţimi, a lui Ştefan Gheorghidiu, ca şi a lui Hyperion. Camil Petrescu este eminescian prin trăirea unei iubiri copleşitoare cu gustul amar al morţii. El aplică absolutul la o iubire care se dovedeşte fragilă. Eroul lui bea „până la fund voluptatea morţii!". Romanul realizează în planul lui specific povestea lui Hyperion şi Cătălin, ca o variaţie modernă a celor două mari teme ale liricii: iubirea şi moartea.

Înverşunarea satirică eminesciană împotriva Dalilei, acuzând superficialitatea, nestatornicia sentimentelor femeii capătă la Camil Petrescu acel „spirit misogin", de care vorbea George Călinescu. Vicleanul copil de casă, Cătălin, şăgalnic cuceritor al Cătălinei, în desfăşurarea dramatică a romanului, e dansatorul modern Grigoriade; vag ziarist trăind din expediente, chiar escrocherii, potrivit cu mediocritatea sufletească a soţiei lui Ştefan Gheorghidiu. Numai că acesta nu poate avea, după depăşirea momentelor dramatice ale pasiunii, puterea de transcendere a Luceafărului. Dacă nu era războiul, era în stare să facă o dublă crimă pasională.

Camil Petrescu şi-a hrănit personalitatea eroului său nu numai cu sensibilitatea sa exasperantă, ci şi cu luciditatea, cu freamătul său spiritual neistovit. Cultura sa impresionantă, care îl aşază aproape de un Eminescu, un

Călinescu, un Blaga, o împrumută lui Ştefan Gheorghidiu, sporind şi mai mult prăpastia dintre acesta şi Ela, o femeie cochetă, inferioară nu numai sufleteşte, ci şi intelectualiceşte, superficială, foarte departe de zbuciumul unei conştiinţe lucide. El ar vrea să o aducă pe Ela în sfera lui principală de preocupări intelectuale, dar, incapabilă de speculaţii metafizice, când soţul îi vorbeşte de Kant, în mod absurd, în patul conjugal, el se trezeşte „cu amândouă pernele de puf şi dantelă în cap".

Frumuseţea fizică şi tinereţea Elei (are 20 de ani) este pictată cu o graţie ce aminteşte poemele de dragoste din ciclul *Un luminiş pentru Kicsikem*, din unicul lui volum de versuri.

Deşi tehnica sfidează caracterologia clasică, Ştefan Gheorghidiu e un personaj viu, care trăieşte în planul ficţiunii cu sufletul lui pasionat, cu inteligenţa lui pătrunzătoare, cu onestitatea lui imaculată, neînţeles şi nefericit. Se aseamănă cu Ladima, numai că acela e poet, victimă a iluziei, pe când Ştefan Gheorghidiu e filozof însetat de certitudini.

Primează trăsăturile individuale în realizarea acestor caractere eminesciene, însetate de absolut, deşi Camil, în ciuda faptului că ideea de tip şi de generalizare artistică i se părea perimată, a creat şi tipuri balzaciene: Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu-Lumânăraru, de care Ştefan Gheorghidiu se desparte definitiv (primul un cinic, al doilea un analfabet viclean).

Cele două părţi ale romanului, care evocă dragostea şi războiul, se unifică prin arta lui Camil Petrescu, în primul rând analitică, o analiză psihologică pe care Tudor Vianu o diferenţiază de aceea a lui Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu prin „exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice".

Ştefan Gheorghidiu îşi confesează dramaticele experienţe ale iubirii şi războiului cu o luciditate şi o febră caracteristice, cu un ochi întors în sine însuşi care „se deşteaptă înlăuntru", ca să folosim expresia eminesciană adecvată.

Acelaşi spirit absolut aplicat la iubire căutând certitudinea, adevărul, îl aplică şi-n crâncena trăire directă a războiului.

Aceeaşi analiză acută care urmărea realitatea interioară a geloziei scormoneşte psihologia combatantului în război. Cele două experienţe dramatice, trăite cu setea eminesciană de absolut, îl duc pe Ştefan Gheorghidiu la prăbuşire, fac din el un erou tragic.

Comentând romanul de război al lui Mihail Sadoveanu, *Strada Lăpuşneanu*, într-o serie de articole din *Săptămâna muncii intelectuale*, Camil Petrescu căuta să stabilească răspunderile:

„În timp ce oamenii de rând mestecau pământul îngheţat al munţilor cu sângele lor, Iaşul, cu strada Lăpuşneanu, oferă cele mai ruşinoase spectacole. Desfrâul e fără reţinere, întreţinut de rechiziţii, din depozitele armatei nutrită cu mazăre, cu gărgăriţe, iar femeile se îmbracă cu fantezie, din postavul soldaţilor, lăsaţi goi iarna pe dealurile patriei. În iarna grozavă din 1917 cine a fost pe frontul românesc din decembrie până în martie nu va uita niciodată deznădăjduita mizerie în care se găseau regimentele româneşti în aşa-zisele tranşee".

Scanned with OKEN Scanner

Dintr-o asemenea stare de spirit, de revoltă exasperată împotriva profitorilor de război, împotriva unui spectacol al uşurinţei, al deşănţării, a izvorît partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, constituit din amintirile lui Ştefan Gheorghidiu scrise la persoana întâi, reprezentând, după propria confesiune a lui Camil Petrescu „memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot, eroului".

Camil Petrescu prin jurnalul său realizează autenticitatea prin povestirea la persoana întâi, dar o autenticitate care nu e o copie a unor groaznice realităţi trăite, ci supusă legilor artistice ale semnificaţiei şi structurii. Comentariile din subsolul paginilor, destul de ample, precum şi numeroasele digresiuni nu înseamnă că fluxul amintirii involuntare ar fi haotic, fără nici o organizare.

Viziunea autentică a războiului, trăit ca o experienţă esenţială a vieţii (un Cezar Petrescu, autorul romanului *Întunecare* n-a trăit războiul, deşi a evocat faptele) exprimă frământarea tragică a unui om a cărui conştiinţă e sfâşiată de absurditatea marelui măcel.

Camil Petrescu a exprimat şi în versuri de război disperarea omului de a nu găsi nici un reazim în raţiune, care nu dă nici un răspuns clar atâtor întrebări chinuitoare, de exemplu în poezia *Cocorul*:

„Aripi reci şi nici un gând
Peste goluri tremurând,
Zbor de pasăre uitată,
Deznădejde-ntârziată,
Nici un reazăm pentru minte,
Mor privirile-nainte."

Romanul trăit al lui Camil Petrescu (care luase parte la 18 bătălii) contrazice viziunea convenţională confecţionată de literatura aşa-zisă „pacifistă" a anilor de după primul război, care insista asupra ororilor războiului, spre a produce repulsia cititorilor. „Cărţile care exagerează masacrele sunt tot atâta de duşmane adevărului cât şi cele care idilizează luptele", declara Camil în articolul *Mare emoţie în lumea prozatorilor de război*. Nici idilizarea luptelor, cu soldaţi care chiuie ca la nuntă, dar nici exagerarea masacrelor cu munţi de cadavre. O viziune autentică, originală, grotesc-tragică, a unui front în care comandanţii au aruncat în luptă efective fără nici o raţiune, artileria nu acţionează în colaborare cu infanteria, ordinele se bat cap în cap, haosul domină.

Degradarea fizică şi morală a omului şi răsunetul acestei grozave înjosiri în conştiinţa lui îşi află o imagine artistică originală în Cartea a doua, în capitolul *Post înaintat la Cohalm* şi mai ales în *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*.

Sublocotenentul Gheorghidiu aproape înnebuneşte din cauza frigului într-o noapte de septembrie („gheara de gheaţă se înfige din nou, ascuţit, în muşchii care tremură, aşa singuri") şi îmbolnăvit de groază, e salvat de doi oameni care

Scanned with OKEN Scanner

se culcă peste el, („calzi ca două perne grele"). Analiza stărilor sufleteşti prin care trec combatanţii, supuşi unui bombardament de artilerie, este magistrală în *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*, titlul capitolului care reproduce cuvintele spuse de soldatul Marin Tuchei, „ca un bocet, ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, din adâncul adâncurilor parcă".

Sub ploaia obuzelor, oamenii parcă sunt condamnaţi la moarte în fiecare moment. Ei simt o groază nebună, nervii le sunt sleiţi, uneori simt o nepăsare, o insensibilitate ca a unor bolnavi în agonie, o indiferenţă fără putere de împotrivire.

„Ne trântim până la gât în mocirlă, dar nu putem afunda (oricât de mare e groaza) şi capetele, căci ar fi să murim înăbuşiţi".

Războiul a schimbat totul, l-a făcut pe Gheorghidiu să reconsidere totul.

„Drama războiului, gândeşte Ştefan Gheorghidiu, nu e numai ameninţarea continuă a morţii, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest conflict al eului tău, care cunoaşte altfel ceea ce cunoaşte într-un anumit fel".

Camil Petrescu a scris de nenumărate ori despre înţelegerea adâncă pe care au căpătat-o în problemele istoriei şi literaturii „cei care au stat zile întregi sub rafale intermitente de artilerie, simplu cu moartea în faţă şi cerul deasupra", cei ce au reconsiderat total „valoarea cuvintelor Patriotism, Virtute, Sacrificiu, Invalid, Pricepere, Decoraţii, Talent, Victorie, Geniu".

Există o părere unanimă că, alături de Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu este un ctitor al romanului românesc modern. *Ultima noapte* a fost considerat de la început unul dintre cele mai bune romane de analiză. Se ştie că adevărul psihologic nu are valoare artistică decât dacă sporeşte complexitatea unei opere literare, iar romanul lui Camil Petrescu tocmai prin aceasta se distinge. Monologul lui Ştefan Gheorghidiu era considerat pe drept de George Călinescu „un soi de simfonie intelectuală care te încântă prin plăcerea ce poate rezulta din clarităţile psihice". Ceea ce e demn de subliniat este meritul artistic al lui Camil de-a armoniza, de multe ori, acuitatea analizei cu modalitatea observaţiei obiective.

Meritul de inovator al romanului românesc i-a fost recunoscut de toţi criticii noştri de seamă, în frunte cu G. Călinescu. Căutarea de sisteme artistice noi a fost permanentă şi fructuoasă.

„În artă am pus accentul principal nu pe originalitate, ci pe autenticitate, adică pe ceea ce am denumit, chiar de pe atunci, *substanţă*, termen care, pentru noi, după cum uşor se poate amănunţi, înseamnă *complex de semnificaţii*", susţine el în *Teze şi antiteze*.

Alături de noţiunea de autenticitate, aplicată în primul rând la realităţile interne, la prezenţa în conştiinţă, la gândirea în stare de germen, există în concepţia despre artă a lui Camil Petrescu *concretitudinea*, o altă noţiune legată

Scanned with OKEN Scanner

organic de esenţa lucrurilor. Prin aceasta el se apropie de estetica lui Marcel Proust la care, după cum o mărturiseşte, esenţial este „analiza concretului psihologic trăit".

În *Teze şi antiteze*, Camil Petrescu declara că a ales formula jurnalului pentru a lăsa liber fluxul amintirilor, şi a-l intercala nu într-o ordine cronologică, ci aşa cum amintirile trăite efectiv vin în conştiinţă,făcând paranteze şi digresiuni. În *Ultima noapte*, cursul naraţiunii se întrerupe pentru ca autorul să dea note în subsol. Evocând o discuţie cu un ofiţer german grav rănit, care considera că e o nebunie să se treacă prin barajul de foc al artileriei, Camil Petrescu face o largă paranteză în subsol, adăugând în timpul corecturii păreri foarte autorizate apărute ulterior în *Le memorial* al generalului Foch, anume că sacrificiile enorme de oameni cu scopul de-a se atinge un rezultat cu orice preţ sunt inutile şi chiar ridicole. Ştefan Gheorghidiu critică mentalitatea răspândită la noi înainte de primul război, că moralul e destul, când germanii, de exemplu, erau pregătiţi cu mult mai bine din punct de vedere material.

Deşi Camil Petrescu se diferenţiază de Proust printr-o mai mare cuprindere a lumii externe, el mai are comun cu marele romancier francez, în afară de digresiune (de care am scris mai înainte) şi alte procedee, ca monologul interior şi perspectivismul. Dar şi aici e o deosebire: dacă la Proust domină sondajul în adâncurile iraţionale, Camil cercetează motivele logice ale unor gesturi sau atitudini. Fraza lui e scurtă şi nervoasă, doar în celălalt roman, *Patul lui Procust*, se deosebesc fraze largi care amintesc arborescenţa perioadei lui Proust, ce acumulează asociaţii în jurul unei impresii unice.

Urmărind devenirea sufletească, nu fixitatea clasică a caracterelor, Camil îşi pune personajele să se confeseze. Din confesiunea diverselor personaje, se definesc situaţiile şi caracterele, întrucât adevărul reiese din compararea unor mărturii deosebite. Este ceea ce se numeşte perspectivismul, adică înmulţirea perspectivelor pentru a lumina acelaşi obiectiv.

Titlul unui capitol din *Ultima noapte*, *Între oglinzi paralele* reprezintă metafora simbolică a acestui procedeu artistic, dominant în *Patul lui Procust*. Foarte interesant că imagini ale dragostei şi ale războiului se împletesc, căutând să unifice şi prin stil cele două părţi.

Ştefan Gheorghidiu notează în final:

„Tot armamentul ei cuceritor e parcă demodat şi nefolositor *ca acele tranşee puerile din munţii graniţei"*.

Impresia aparţine amurgului acestei iubiri când nu numai decepţia, dar şi timpul şi-a dus la îndeplinire acţiunea lui de eroziune. Ela începuse să se maturizeze, nu mai avea prospeţimea începuturilor. Altădată, tot după experienţa armatei şi a războiului, el notase exasperat, cu alt timbru, al pasiunii, nu al oboselii:

Scanned with OKEN Scanner

„Viaţa mi-a devenit o tortură continuă. Ştiam că nu mai pot trăi fără ea. Ca o armată care şi-a pregătit ofensiva pe o direcţie, nu mai puteam schimba baza pasiunii mele. Era în toate planurile mele. În toate bucuriile viitorului".

Punctul de vedere exprimat aşa de categoric pe plan teoretic este aplicat cu luciditate şi perseverenţă în romanul *Ultima noapte*. Autenticitatea este respectată prin jurnalul lui Ştefan Gheorghidiu care, de la primele pagini, organizează fluxul memorial, în sensul aprofundării unei psihologii singulare, a definirii lui ca erou tragic. Prima scenă e revelatoare pentru înfăţişarea acelui tip de intelectual, tratat de Camil Petrescu în romanele şi piesele lui de teatru, care se loveşte violent de un mediu ostil, conformist, inferior şi luptă pentru apărarea unor valori superioare. Faţă de superficialitatea şi vulgaritatea cu care se discută la popota ofiţerilor despre dragoste, Ştefan Gheorghidiu ia o atitudine aşa de tranşantă, de dispreţuitoare (el însuşi o consideră jignitoare), încât riscă să fie lovit de căpitanul Corabu, cunoscut prin violenţă şi brutalitate. Dar acesta a înlemnit cu mâna ridicată, când i-a văzut privirea:

„Cred că mi-a văzut în ochi privelişti de moarte ca peisajele lunare. Au înţeles toţi că sunt hotărît să răspund şi să mă omor."

Paginile acestea de început îmbină analiza cu creaţia, sondajul cu observaţia gesturilor. Confruntarea dintre cei doi bărbaţi nu înseamnă numai braţe ridicate, rostogolirea unor tacâmuri, căderea unor scaune, crisparea pumnilor, ci şi pictura unor stări sufleteşti refulate, care au mocnit un răstimp, până ce au explodat.

Intransigenţa lui morală, structura lui psihică determină toată conduita lui şi-l duce la un sfârşit inevitabil ca un destin.

În 1927, cu trei ani înainte de apariţia romanului *Ultima noapte*, într-un articol (*Viaţa literară*, 4 iunie) *De ce nu avem roman*, Camil Petrescu declara că nu poate concepe un roman modern fără conflict dramatic, fără ciocnire de caractere tari, combative, fără fermitate. „Fără ciocnire nu există conflict, fără conflict nu există destin şi fără destin nu există roman".

„Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingeri profunde, un simţ al răspunderii. Literatura presupune probleme de conştiinţă".

Toate aceste deziderate teoretice, cu privire la substanţa romanului, le găsim realizate în *Ultima noapte*.

Ştefan Gheorghidiu are o viaţă sufletească ce se deosebeşte clar de mediul cu care intră în conflict, încă de la prima scenă.

Complexitatea vieţii lui sufleteşti, confesate şi analizate cu migală şi discernământ, dominată şi torturată de probleme de conştiinţă îl îndepărtează şi-l opune modului cum ceilalţi concep viaţa.

Ştefan Gheorghidiu este confruntat dramatic cu reprezentanţii lumii burgheze, imunde. Un dialog scurt evidenţiază contrastul dintre generozitatea, dezinteresarea lui când a făcut gestul de renunţare la o prevedere testamentară

Scanned with OKEN Scanner

favorabilă şi unchiul lui, Nae Gheorghidiu, afacerist veros lipsit de orice scrupule, parlamentar cu succese ieftine. Subordonat acestuia, Tănase Vasilescu-Lumânăraru, analfabet care ştie doar să iscălească, a devenit dintr-un fabricant de lumânări un mare industriaş multimilionar. El poartă ochelari negri, simulând o boală de ochi, pentru a-şi ascunde incultura.

Într-o lume în carè totul e de vânzare, cât de departe este Ştefan Gheorghidiu, agitat de probleme de conştiinţă de un politician afacerist ca Nae Gheorghidiu care se autodefineşte, spunând:

„Cu filozofia dumitale nu faci doi bani! Cu Kant ăla al dumitale şi cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brânză. Eu sunt mai deştept ca ei când e vorba de parale".

Ştefan Gheorghidiu nu se confruntă dramatic numai cu lumea politicienilor şi a afaceriştilor ca Nae Gheorghidiu. Ela, soţia lui, marea lui admiratoare din studenţie, din primii ani de căsătorie, se înstrăinează de el. Moştenirea îi schimbase Elei conduita, îi trezise gustul banilor, al unei vieţi mondene, uşuratice. Noul ei idol este Grigoriade.

Femeie frumoasă, plină de graţie, disimulându-şi cu perfidie necredinţa, ea e văzută prin prisma unui temperament exacerbat de intelectual, lucid la extrem şi pur. O defăimează Ştefan Gheorghidiu în jurnalul lui, trăieşte ea în ficţiune artistică? Ar fi fost ea un personaj literar mai reuşit, dacă era înfăţişată în mod obiectiv? Dacă e necredincioasă, lacomă, seacă şi rea, pentru ce o iubeşte Ştefan Gheorghidiu, se întreabă George Călinescu? Parcă, dragostea ar fi un premiu pentru anumite calităţi, n-ar avea şi cauze în afară de raţiune. Prin modalitatea de jurnal scris la persoana întâi, eroii nu pot avea o existenţă proprie, ci o existenţă dependentă de autor, mai mult sau mai puţin pregnantă. Grigoriade e un tip de dandy, un tânăr de circa 30 de ani care a trăit la Paris sau la Bucureşti din expediente, din maşinaţiuni mai mult sau mai puţin oneste, beneficiar al simpatiei de care se bucură din partea femeilor etc.

Succesele unui cinic ca Nae Gheorghidiu, ale unui analfabet ca Lumânăraru şi ale unui escroc ca Grigoriade pun într-o lumină tragică eşecurile unui om de valoare intelectuală şi etică, aşa cum e Ştefan Gheorghidiu.

Jurnalul confirmă durerosul adevăr:

„Tragediile sunt aici în gradul luptei pentru existenţă, căci viaţa infinit mai uşoară ca în Apus pentru cei mediocri ca şi pentru canalii, e neînchipuit de grea pentru oamenii de merit şi pentru cei care vor să rămână cinstiţi decât oriunde, în lume."

Alături de Ştefan Gheorghidiu sunt camarazii lui de front. Jurnalul, oricât ar fi creaţie subiectivă, conturează pe parcurs figura ofiţerilor camarazi: colonelul, apoi Tudor Popescu, mai ales sublocotenentul Orişan, ofiţerul de rezervă cu spirit de răspundere şi competenţă militară care îi este cel mai apropiat sufleteşte.

Camaraderia dintre ei apare din primul capitol: *La Piatra Craiului, în munte*. Orişan înţelege „ca la lumina unei torţe că e vorba de sentimente

Scanned with OKEN Scanner

refulate, sugrumate îndelungă vreme, tace ascultându-mă, pe poteca luminată de lună, sub cerul înalt, aci între culmi de munţi".

Peisajul e sublim, adecvat confesiunii în care Ştefan Gheorghidiu pune toată drama vieţii lui, subjugate unei iubiri absolute. „Acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte, unul asupra celuilalt", spune el care, la un moment dat era gata să ucidă. Orişan nu-i vede ochii plini de lacrimi în întuneric, dar, prieten devotat simte pasiunea lui bolnavă din tonul deznădăjduit al vocii. Îl întreabă: „Suferi, Gheorghidiule?" El nu răspunde, căci ar izbucni în hohote.

Scena finală a întâlnirii dintre Ştefan Gheorghidiu şi Orişan, amândoi răniţi într-un spital, e patetică.

„Între noi e o prietenie definitivă ca viaţa şi ca moartea". „Îl cunosc cum nu l-a cunoscut nici mama lui, căci numai acolo, în faţa morţii şi a cerului înalt poţi cunoaşte oamenii".

Camaraderia e, la acelaşi nivel, şi cu soldaţii. Amândoi ofiţerii, Gheorghidiu şi Orişan, înfrăţiţi prin suferinţa războiului, fac o vizită la spital lui Nicolae Zamfir, un soldat mutilat, cu picioarele retezate. Cei doi sunt înmărmuriţi de ce ajunsese bietul soldat cu care dăduseră atâtea bătălii crâncene. Cu toată situaţia lui tragică, Nicolae Zamfir le zâmbeşte cald, bucurându-se din toată inima că a fost vizitat de superiorii lui, camarazi de arme.

În locul tribulaţiilor unui sentiment de gelozie, frontul i-a revelat lui Ştefan Gheorghidiu sentimentul nobil al camaraderiei, al solidarităţii.

Tragedia obşteaşcă a întrecut cu mult, acoperindu-l, tragicul vieţii lui intime. Obsesia iubirii lui nefericite îi închisese orizontul, experienţa războiului l-a salvat de închistare. Războiul l-a schimbat în adâncuri. Omul exacerbat de amor propriu, izolat în gelozia lui, devine în final de-o largă generozitate, dăruindu-i soţiei, de care se desparte, o mare parte din averea lui moştenită.

Romanul se încheie cu această revelaţie în conştiinţă a unui tânăr care trăieşte două experienţe fundamntale de viaţă şi ajunge să se înţeleagă pe sine, revelaţie a sterilităţii unor preocupări mărunte, fără sens. (...)

Reprodus după vol. G. G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA (1895 — 1961)

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

De la 1919 şi până astăzi, contribuţia poetică a d-lui Lucian Blaga a luat o fizionomie definitivă în evoluţia liricei noi. Putem astfel să-i surprindem elementele unei estetici şi caracteristica unei sensibilităţi metafizice profund personale, în etapele unui mers ascendent. Între *Poemele luminii* şi *La cumpăna apelor*, d. Blaga a păşit câteva trepte de progresivă adâncime într-un univers poetic care-l diferenţiază în pitoreasca panoramă a liricei contemporane. Nu numai în tehnica expresiei, de la versificaţie până la imagine, dar şi în atitudinea sentimentală vom deosebi o continuă înnoire. Chiar între ultimele două culegeri de versuri, *Laiida somnului* şi *La cumpăna apelor*, atât de înrudite prin viziunea lor cosmică, vom găsi unele note noi, în special o accentuare a deznădejdii de cunoaştere. Ceea ce dă un substrat comun operei sale poetice este însă predominanta ei celebritate. Mai discursivă şi mai vădit intelectualizată la-nceputul carierei, mai stilizată şi mai patetică, printr-o interiorizare şi chiar o simplitate bucolică spre maturitate.

Când au apărut *Poemele luminii*, critica le-a clasificat repede după anume însuşiri esenţiale: idealism filozofic, expresionism, verslibrism şi imagism violent. Estetica d-lui Blaga nu-şi ascundea canoanele; poate şi le exagera, cu o lucidă intenţie. Cugetătorul care a-mbogăţit filozofia contemporană română cu originale eseuri a stat necontenit în dosul poetului; luciditatea sa teoretică nu absentează nici din ultimele volume, însă aci lirismul s-a purificat în mare măsură de ideologie directă. Prin *Poemele luminii*, d.Blaga opunea sugestiei muzicale a simbolismului un metaforism aproape senzaţional. Deşi poezie filozofică, lirica sa n-avea nimic din clarobscurul simbolist şi nici tendinţa spre subtilitate ermetică. De aceea a fost primită fără multe rezerve de tradiţionalişti, dar şi fără entuziasm prea mare de moderniştii atât de dornici să-şi sporească legiunea, acoperită de injurii. Cu toată noutatea lor exterioară, primele poeme ale d-lui Blaga utilizau o factură destul de disciplinată şi organică. La ce se reduce, de fapt, tehnica sa? La o amplă comparaţie, cu un termen concret, de puternic imagism, şi un termen spiritual de transparentă înţelegere. Tehnica d-lui Blaga era o comparaţie clasică, aşa cum o găsim la Homer şi Virgiliu, numai cu o aparentă dezordine formală, fiindcă folosea versul liber, de o aritmie căutată până

Scanned with OKEN Scanner

la ostentaţie tipografică. De aci caracterul exterior şi semidescriptiv al acestui lirism cu toate semnele lui de ultim modernism. Însuşi misterul filozofic al atitudinii sale în faţa vieţii era programatic dezvăluit în fruntea poemei liminare:

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntâlnesc
în calea mea
flori în ochi, pe buze ori morminte..."

O mistică atât de discursiv afirmată intră şi în procedeele poeziei clasice, ale aşa-numitei „poezii de concepţie". Prin urmare, se explică repedea adaptare a modernistului Blaga. De asemenea, subiectivismul viziunii sale e proclamat făţiş, fie prin discursivitate, fie prin procedeul stabilirii unei corespondenţe explicite între un peisagiu şi o stare afectivă. Personalismului acesta i se datoresc şi poemele de confesie erotică, aproape definitiv eliminată din celelalte volume. Aşadar, evoluţia de la individual la cosmic va cuceri treptat un univers poetic, întrezărit în a treia culegere, *În marea trecere*, şi desăvârşit în *Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor*. Poezia din *Poemele luminii* corespunde primelor elemente de cugetare ale eseistului Blaga, acelor reflexii lirice grupate în *Pietre pentru templul meu*. Paralelismul între ideolog şi poet se poate urmări în fiecare nou volum de versuri; unei rezolvări poetice îi corespunde o problematică abstractă. Pe măsură ce înaintăm în analiza etapelor lirice ale d-lui Blaga, vom menţiona şi simetrica apariţie a unui eseu, coincidând cu ritmul interior al poetului, în continuă căutare de sine.(...)

Poezia domnului Blaga afirmă o viziune mistică a lumii; eseistul şi dramaturgul, pe căi diferite, urmăresc acelaşi scop. În *Poemele luminii*, mistica apare ca o prelungire a liricii novalisiene; în *Paşii profetului* este o mistică a pământului, a vegetaţiei lui şi a vietăţilor care-l populează; panteism simbolizat în realităţile concrete, împletit cu o mistică a supraomului şi a elementului dionisiac, ca semn al puterii creatoare. Toate aceste ipostaze de misticism au la bază concepte corespunzătoare, în ordinea atitudinii filozofice. Prin structură intelectuală şi tendinţe, d. Blaga a premers tuturor dorinţelor programatice şi zgomotoaselor manifeste spiritualiste din ultimii ani. La un moment dat, misticismul d-lui Blaga a coincidat cu mişcarea atât de sterilă în idei şi realizări artistice a ortodoxismului. S-a creat astfel o confuzie, asociindu-i-se opera ortodoxismului decorativ, retoric şi de compoziţie cu teme date ale d-lui Crainic. Nimic mai fals, fiindcă poezia d-lui Blaga are cu totul altă esenţă; desfăşurându-se dintr-un nucleu metafizic, dintr-un veritabil *Weltanschauung*, ea s-a realizat în afara cadrelor istorice ale ortodoxismului naţional. Ceea ce a făcut posibilă această confuzie este apropierea inspiraţiei sale de motivele folclorului autohton, şi mai ales o paradoxală teorie a tradiţionalismului, formulată în *Ferestre colorate*. De

Scanned with OKEN Scanner

aceea, este neapărată nevoie să lămurim substratul filozofic al acestui tradiţionalism, de nuanţă istorică. D. Blaga este primul cercetător la noi al filozofiei culturii care a introdus noţiunea de stil cultural. Organizată mai amplu în *Origina tragediei*, concepţia stilului cultural are, în însăşi simbolica filozofului german un sens total metafizic. Când Nietzsche găseşte origina tragediei greceşti în cultul zeului Dionysos, nu dă o explicaţie istorică artei elene, ci una metafizică. Tot astfel, când d. Blaga caută un fundament tradiţionalismului său în origina unei spiritualităţi trace, semnalează o contemporaneitate în absolut. Această teorie, coroborată cu aserţiunile din *Silogismul slav* şi *Revolta fondului nostru nelatin* nu sunt reluări ale unor forme istorice de cultură, cum ar fi ortodoxismul, ci simple orientări spre anume permanenţe sufleteşti, ignorate în gama posibilităţilor de creaţie artistică. Pe baza lor, d. Blaga îşi justifică o viziune tragică a vieţii, acceptată ca o fatalitate ancestrală. Cel mai înverşunat adversar al ortodoxismului decorativ, al misticei oficiale versificate, este însuşi poetul *Laudei somnului*.

În ipoteza tradiţionalismului de origine tracă, ideea de contemporaneizare a unei esenţe sufleteşti are sensul precis de „fenomen originar". Încă o dată, eseistul ne ajută să înţelegem valorile intime pe care se sprijină poetul.

Etapele misticei d-lui Blaga întrevăd absolutul în tot atâtea ipostaze cât şi volumele sale de poezii. În *Poemele luminii* îl fixează în idealismul romantiv; în *Paşii profetului*, în profetism şi panteism, iar în *Marea trecere* îl localizează într-un tragism al eului care nu-şi găseşte liniştea de sine, dintr-o frenetică aspiraţie a cunoaşterii divinităţii. Deznădejdea cosmică devine aci o senzaţie interioară, de o halucinantă prezenţă. Dacă Dumnezeu nu se relevă direct, îl găseşte într-o universalitate concret, dar indirect relevată. Panteismul în care ancorează poetul este el însuşi un prilej de tragism.

„O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă,
Dumnezeule, dar ce era să fac?
Când eram copil mă jucam cu tine
şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie,
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cîntările mi-au pierit —
şi fără să-mi fi fost vreodată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în ţărînă, în foc, în văzduh şi pe ape."

Ca în cosmogoniile filozofilor şcoalei din Milet, dând universului o esenţă divină, manifestată prin materiile constitutive, poetul nu-şi destramă în neant o credinţă care a început să se clatine, din cauza unui exces de analiză.

Dar în dorinţa unui dumnezeu revelat ca un contact individual, în faţa tăcerii lui, sfâşierea lăuntrică îl duce la o adevărată dramă metafizică:

„Între răsăritul de soare şi-apusul de soare
sunt numai tină şi rană.

Scanned with OKEN Scanner

În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug —
o, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viaţa,
mi-ai vorbi. De-acolo unde eşti,
din pămînt ori din poveste, mi-ai vorbi."

(*Psalm*)

Nevoia de a-şi crea un mit este mai puternică decât înclinarea spre negaţie, oricâtă nelinişte i-a înveninat sufletul. De la această premisă dramatică, spiritul porneşte în căutarea unui contact cu absolutul:

„Frunzare se boltesc adânci
peste o-ntreagă poveste.
Nimeni nu vrea să fie altfel decât este.
Numai sângele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie
ca un cerb bătrîn
după ciuta lui pierdută în moarte."

(*În marea trecere*)

Conştiinţa că există „o-ntreagă poveste" a universului indică aspiraţia spre mit, iar alunecarea lui patetică este o probabilitate că poetul îşi va crea un paradis personal. Până la realizarea lui, spaima unui gol cosmic îi biciuieşte disperarea, ca în *Un om s-apleacă peste margine*, poem de o simplitate maiestuoasă în tristeţea lui:

„M-aplec peste margine:
nu ştiu — e-a mării
ori a bietului gând?
Sufletul îmi cade în adînc,
alunecînd ca un inel
dintr-un deget slăbit de boală.
Vino, sfîrşit, aşterne cenuşe pe lucruri.
Nici o cărare nu mai e lungă,
vino, sfîrşit.
Pe coate încă o dată
să mă ridic o şchioapă de la pămînt
şi ascult:
apă bate-ntr-un ţărm.
Altceva nimic, nimic,
nimic."

Cât de departe suntem de seninătatea descriptivă şi lirismul vaporos din *Poemele luminii*! Tehnica s-a modificat şi ea radical. Poezia nu mai este o singură şi amplă comparaţie, ci o imagine lăuntrică, atmosferizând elementele descriptive într-un strigăt patetic. Lirismul s-a adâncit, s-a concentrat şi faţă de retorismul sonor din *Paşii profetului*, unde siguranţa interioară se iluziona într-o certitudine de hipertrofiat profetism. Chiar panteismul s-a colorat de tragedia sa intimă, pierzându-şi frăgezimea bucolică şi exterioară.

Scanned with OKEN Scanner

Semeţia lui Zaratustra e înlocuită acum cu umilinţa unui pustnic, mergând spre moarte:

„Viaţa mea a fost tot ce vrei:
cîteodată fiară,
cîteodată floare,
cîteodată clopot — ce se certa cu cerul,
Azi tac aici, şi golul mormîntului
îmi sună în urechi ca o talangă de lut.
Aştept în prag tăcoarea sfirşitului.
Mai este mult? Vino, tinere,
ia ţărînă în pumn
şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin.
Botează-mă cu pămînt.
Umbra lumii îmi trece peste inimă...

(*Călugărul bătrîn îmi şopteşte din prag*)

stare de asceză şi simţ al morţii, care-i dă o iluzie de mit sfînt:

„Ziua vine ca o dreptate făcută pămîntului
Flori peste fire de mari
Îmi luminează din larg —
aureole pierdute pe cîmp de sfinţii trecutului."

(*Înviere de toate zilele*)

Însă aspiraţia spre moarte, venită din neliniştea omului, într-un univers pustiu de divinitate, vestită de duhuri nevăzute, se accentuează tot mai adânc în poeme ca *Bunătate toamna*, *Din cer a venit un cîntec de lebădă*, *Noi, cîntăreţii leproşi*, *Scrisoare*, *Taina iniţiatului*, *Amintire* şi *Cuvîntul din urmă*, în care sfâşierea acută ia expresia unei sobrietăţi patetice.

Calificarea de filozofie plasticizată pe care am dat-o lirismului său se verifică succesiv. Cu cât imaginile interioare se stilizează, cu atât şi expresia se modifică. Părăsind schematismul de structură şi imaginismul senzaţional din *Poemele luminii*, scuturându-se de retorismul cu primejdii de bombasticism din *Paşii profetului*, adâncindu-se-n patetic şi dramă de conştiinţă (mai just într-o tragedie a cunoaşterii), poezia d-lui Blaga dobândeşte şi o tehnică nouă, începând cu *În marea trecere*. Zonă de experienţă decisivă pentru evoluţia sa spre maturitate, cu toate aparenţele de verslibrism, cu toate înrudirile formale, însă evidente, cu începuturile sale, de-acum peisagiul se interiorizează definitiv, iar spiritualizarea obiectului îl fixează în mijloacele de sugestie expresioniste. Nu este mai puţin evidentă o condensare a substanţei sufleteşti şi o creştere a ecoului liric, prin patetism metafizic. Imaginea nu mai este un element autohton; figuraţia se-nseriază într-o succesiune afectivă şi alcătuieşte o atmosferă, iar poemul întreg devine el însuşi o imagine mare, un simbol al unei stări sentimentale.

Spuneam de o lărgire a inspiraţiei d-lui Blaga, în sensul folosinţii unor noi materiale, luate din folclor. Câteva exemple ne pot confirma aserţiunea:

Scanned with OKEN Scanner

„Uite, e seară.
Sufletul satului fîlfîie pe lîngă noi:
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streşini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte."

(*Sufletul satului*)

Sau:

„Sub frunze-nalte mergem mai departe, tot mai departe.
Dihănii negre
ne adulmecă din urmă
şi, blînde, mîncă ţărna
unde am călcat şi unde-am stat."

(*De mînă cu marele orb*)

Sau, în sfârşit:

„De-acuma joc. Fiica pămîntului
sînii şi-i îngrădeşte cu spini.
Se prăpădesc de vedenia
popii luminei,
popii adîncului."

(*Fiica pămîntului joacă*)

Desigur, simbolismul folcloric, pe care atâţia tradiţionalişti l-au exagerat, ca să anexeze opera poetului unor teorii neosămănătoriste, este accidental. D. Blaga este prea saturat de ideologia metafizică spre a cădea în simp,le platitudini ortodoxe sau numai de tradiţionalism decorativ, după reţete literare.

Reprodus din vol. Pompiliu Constantinescu,
Scrieri vol.I, EPL, 1967. p. 266—278

Gorunul

Introduşi, prin poarta poemului-manifest *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, în universul poetic blagian, suntem invadaţi de o revărsare năvalnică de lumină şi extaz. *Poemele luminii*, dedicate Corneliei Brediceanu, viitoarea lui soţie, sunt, în esenţă, vibrări lirice pe tema dragostei şi naturii într-o tratare

Scanned with OKEN Scanner

poetică modernă. Lumina este celebrată ca un principiu energetic universal cu virtuţi cosmogonice, ca un impuls cosmic generator de viaţă.

Primele poeme ale lui L. Blaga stau sub semnul influenţei hotărîtoare a expresionismului german în atmosfera căruia s-a format poetul ardelean. Expresionismul, termen pus în circulaţie de Matisse, este, în literatură, un curent prin excelenţă german. După Woringer, el reprezintă voinţa nordicilor de a da o formă angoasei metafizice care în filozofie a dus la existenţialism.

Insurecţia poetică a expresionismului a avut în Germania începutului nostru de secol, cel puţin două direcţii fundamentale de protest, una socială, împotriva ordinii şi culturii burgheziei wilhelmine şi războiului imperialist din 1914, şi alta estetică, împotriva rutinei clasice, a academismului şi stagnării artei burgheze decadente.

Expresioniştii, într-un moment de criză şi derută ideologică, căutau să reformeze arta şi societatea prin prospectarea omului şi sentimentelor sale în adâncime, până la fondul autohton primordial, mitologic şi legendar, unicul depozitar al unor valori autentice, nepervertite de civilizaţie. În poezie, se preconiza redescoperirea şi afirmarea lor pe cale iraţional-onirică şi prelungirea lirismului în adâncimea primordială autentică pentru a comunica cu sângele şi sufletul ancestral, ereditar. Conştiinţa comunicării atavice cu virtualităţile strămoşeşti răzbate pregnant dintr-un poem blagian, sugestiv intitulat *Linişte*:

„Se spune, că strămoşi, cari au murit fără de vreme, / cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge, / cu soare viu în patimi, / vin,/ vin să-şi trăiască mai departe / în noi / vieaţa netrăită".

Blaga consacră stării de somn, necesară cufundării iraţionalului în primordial pe timp ce conştientul doarme, un întreg ciclu de versuri (*Laudă somnului*).

"Expresioniştii puneau trăirile interioare mai presus de viaţa exterioară, căutau un stil nou şi o modalitate nouă de expresie manifestate prin sfidarea logicii gramaticale, cultivarea lapidarităţii telegrafice, asociaţiunilor îndrăzneţe, inedite de cuvinte sau prin libertatea ritmatică şi metrică absolută a versului.

Debutând sub zodie expresionistă, L. Blaga cultivă cu predilecţie, mai ales la începuturile ei, o poezie ecstatică, de exacerbare a entuziasmului şi stărilor psihice de mare intensitate, care, sfidând parcă legile gravitaţiei, creează impresia ruperii momentane de contingent. Vocaţia expresionistă a extazului sau a evadării din sine, a pulverizării fiinţei, a descătuşării ei se realizează la Blaga printr-o atitudine existenţială dionisiacă, frenetică, coexistentă, încă de la începuturile ei, după cum se va vedea din analiza poemului *Gorunul*, cu o atitudine apolinică, echilibrat-meditativă.

Ne propunem, din necesităţi de ordine şi sistematizare, să oferim o interpretare cvasistructuralistă a textului urmărind, pe diferite straturi de expresie, relaţiile de dependenţă între elementele constitutive ale structurii poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Compoziţional, poemul este alcătuit din trei strofe de mărimi inegale. Prima strofă realizează un cadru fizic pretextual, de referinţă, necesar comunicării şi dezvoltării ideii poetice prin analogii. Ideea şi starea poetică formulate de versurile „îmi pare / că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge“ este că moartea se altoieşte pe viaţă, creşte, ca la Rilke, laolaltă cu ea. Că Blaga a fost obsedat de această ineluctabilă coexistenţă şi influenţat de Rainer Maria Rilke se poate vedea şi dintr-o traducere, *Epilog* la *Cartea imaginilor* poetului german:

„Mare e moartea / peste măsură, / Suntem a ei / cu râsul în gură./ Când, arzătoare viaţa / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul fiinţei,/ plânge în noi“.

Depărtările limpezi, comparaţiile metaforice regresive („...aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot“, deci clopotele bat încet ca o inimă şi nu invers) reduc dimensiunile macrocosmosului, racordează trăirile sufleteşti la lungimile de undă ale Universului, realizând o atmosferă de linişte astrală, cu zvonuri dulci, catifelate, abia perceptibile. Epitetele „limpezi“, „dulci“ pregătesc o tăcere atât de perfectă, încât devine contagioasă şi-l transpune pe poet într-o stare meditativă. Fiinţa sa degustă în această linişte pacea veşnică sau liniştea nefiinţei. În felul acesta, printr-un ingenios procedeu artistic, *liniştea fizică* se transformă în *ne-linişte psihică*, mai corect spus, în nelinişte metafizică provocată de sentimentul tulburător al presimţirii morţii. Clopotul care bate ca o inimă (a se observa interferenţa continuă a elementelor de cadru fizic şi psihic) şi care însoţeşte actele fundamentale din viaţa omului anticipează surdinizat reflecţiile despre moarte care vor urma. Liniştea, tăcerea cu toate articulaţiile lor devin la Blaga motiv de meditaţie filozofică.

Strofa a doua formulează interogativ-retoric neliniştea metafizică de care e cuprins poetul:

„Gorunule din margine de codru, / de ce mă-nvinge — / cu aripi moi atâta pace, / când zac în umbra ta / şi mă dezmierzi cu fruntea-ţi jucăuşă?“

Impresia de linişte fizică se păstrează prin acele „aripi moi“, „atâta pace“ în care adjectivul pronominal are valoare superlativă, verbele „zac“, „mă dezmierzi“, apoi „umbra ta“, „fruntea-ţi jucăuşă“.

Strofa a treia, cea mai lungă, având o încărcătură semantică şi pondere lirică mai mare este o demonstraţie superior artistică a virtuţilor emoţionale ale poeziei. Un adevăr ştiinţific, anatomo-fiziologic, că fiecare moment din viaţa celulei este un pas spre moartea ei, că a trăi înseamnă a te apropia inevitabil, mai lent sau mai rapid, de moarte, este transfigurat artistic într-o imagine plastică, concret-sensibilă. Poetul îşi alege ca simbol al materializării morţii presimţite un element al naturii, Gorunul, în care se descoperă cu fervoare. Ideea morţii

Scanned with OKEN Scanner

plantată în miezul fiinţei e semnificată ipotetic prin analogia creşterii ei în noi ca a sicriului în trupul Gorunului.

„O, cine ştie? — Poate că / din trunchiul tău îmi vor ciopli / nu peste mult sicriul."

Cheia care dezvăluie semnificaţiile uşor încifrate metaforic ale întregului poem se ascunde în versurile care urmează:

„şi liniştea / ce voi gusta-o între scândurile lui, / o simt pesemne de acum: / o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet — / şi mut / ascult cum *creşte*-n trupul tău *sicriul*" (*s.n.*).

Alternanţa temporală a verbelor „o simt" şi încă o dată „o simt" — „îmi vor ciopli", „voi gusta-o" arcuieşte o punte afectivă între starea prezentă de fiinţă şi viitorul aneantizat, face ca ritmul vieţii să bată în consonanţă cu fiorul morţii. Câteva cuvinte hotărîtoare precum *liniştea, simt, sicriul* care apar cu o frecvenţă obsesivă nuanţează emoţie şi potenţează progresiv sentimentul dominant al anticipării vibrant-emotive a păcii nefiinţei. Versul ultim, „gorunule din margine de codru", nu constituie o repetiţie mecanică a primului vers din strofa a doua, ci amplifică, ca un acord muzical final, conexiunea spiritului uman cu spiritul lucrurilor.

Pe planul superior al imaginilor artistice, antenele sensibilităţii poetului sunt capabile să detecteze şi să dea expresie într-o formă sensibil-materializată fenomenele cele mai abstracte. Liniştea primeşte atribute materiale, se lichefiază sau se pulverizează în stropi — „îmi pare / că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge", poate să „picure" sau să foşnească; „atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună" (*Linişte*). Iubita, printr-un proces invers de spiritualizare a concretului obişnuit în poezia expresionistă, i se pare poetului un strop din lumina cea dintâi:

„Lumina, ce-o simt năvălindu-mi / în piept când te văd — minunato, / e poate că ultimul strop / din lumina creată în ziua dintâi" (*Lumina*).

Metaforele cosmologice, sinestezice sau personificatoare au, cel puţin la începutul activităţii poetice blagiene, o largă deschidere spre comparaţie şi forma narativă, dezvoltată. În volumele următoare ele vor evolua spre închidere, esenţializare, concentrare şi strălucire maximă.

Raporturile de dependenţă între elementele structurii poetice se pot urmări şi pe stratul sonor, fonetic. Ritmul suitor, nestricat iambic, cu greutatea şi cadenţa sa regulată ridică meditaţia şi starea de tristeţe la mari altitudini de trăiri afectiv-intelectuale, imprimă poemului o muzicalitate de ceremonial, gravă, rezervată, incantatorie. Fluxul năvalnic de idei şi sentimente se frânge în unităţi logice şi afective distincte, cu măsura inegală. Versurile albe, nerimate, eliberate de rigorile prozodiei clasice, supraindividuale se mlădie cu stările sufleteşti

Scanned with OKEN Scanner

însesi, facilitează exprimarea şi se adaptează cu uşurinţă modulaţiilor şi sinuozităţilor emoţiei.

Valorile estetice semnalate sunt, desigur, numai câteva din semnificaţiile majore ale acestei unităţi poetice cristaline, cu infinite şi strălucite reverberaţii.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Meşterul Manole

Condiţia creatorului de artă l-a obsedat pe Lucian Blaga, devenind un motiv predilect al poeziei şi dramaturgiei lui. Într-o notă foarte semnificativă el mărturiseşte că „nu este drum subt soare sau cărare adumbrită de unde să nu mă întorc acasă cu existenţa sporită de câte un nou stih... *zidindu-mă* astfel, noua mea poezie se adânceşte pe un plan mai organic şi mai omenesc. Pe drumuri subt soare sau pe cărări adumbrite mă simt redat *rostului meu ziditor*".

Asemenea confesiuni sunt esenţiale şi ne ajută să înţelegem măsura în care marele poet a fost dominat de *zidirea* lui poetică, de rostul lui de *ziditor*, de misiunea şi vocaţia lui de creator.

În ciclul *Stihuitorul* există un *Catren* în care elogiul muncii creatoare, ideea sacrificiului implicat în orice efort îşi găseşte o imagine excepţional de sugestivă:

„Uşor nu e nici cântecul. Zi
şi noapte — nimic nu-i uşor pe pământ:
căci roua e sudoarea privighetorilor
ce s-au ostenit toată noaptea cântând."

Este un vechi procedeu artistic, al comparaţiei dezvoltate, folosit de Blaga foarte frecvent: ideea este fixată plastic prin asemănarea unui fenomen din lumea materiei, cugetarea se reazemă pe un element din regiunea senzaţiei. Aceste observaţii despre structura imaginii în poezia lui Blaga, pentru care atât E. Lovinescu, cât şi Tudor Vianu au dat numeroase exemple, îşi verifică valabilitatea în cercetarea creaţiei lui Blaga din ultima fază a activităţii lui, concretizată, mai ales, în volumul *Poezii* (1962). Creatoare este la Blaga folosirea liberă, originală a motivelor mitice: „fără de o gândire mitică nu ia fiinţă, din păcate

Scanned with OKEN Scanner

sau din fericire, nici o poezie". De aceea nu e întâmplătoare exigenţa lui artistică cu care şi-a ales din mitologia şi istoria naţională câteva figuri cu profil tragic, ca Meşterul Manole, Avram Iancu, Anton Pann, personaje simbolice aureolate de poezia sublimă a unei dăruiri totale.

În *Meşterul Manole* (1924) eroul central e un personaj de legendă, în *Avram Iancu* (1934), conducătorul revoluţiei de la 1848 din Transilvania, e o pasăre care a luat întruchipare umană. Teatrul lui urmează tot legile poeziei, ale gândirii mitice. Tipologia evită individualizarea şi preferă personificările, trimiţând la o lume mitică ce păstrează natura emblematică. E o viziune dramatică în care se resimte influenţa esteticii expresioniste. Piesele lui Blaga, atât *Zamolxe*, cât şi *Meşterul Manole*, pun pe primul plan un conflict de idei, o dramă de idei în „timpul mitic românesc", cum o spune însuşi poetul.

Legenda Meşterului Manole, care l-a inspirat şi pe Octavian Goga, piesă fundamentală a mitologiei noastre naţionale, nu se putea să nu-l atragă pe Lucian Blaga prin poezia ei misterioasă şi semnificaţia ei simbolică. Meşterul Manole devine simbolul creatorului de artă, care se dăruie până la jertfă patimii lui pentru frumos, sacrificându-şi propria dragoste pentru împlinirea visului artistic. La Octavian Goga, în *Meşterul Manole* (1928), sculptorul Galea credea la început în forţa pasiunilor, în dreptul oamenilor de a se lăsa dominaţi de puterea lor elementară, mai târziu chinul perfecţiunii artistice va fi mai presus decât iubirea lui pentru Ana Brăneanu: el îi realizează statuia în piatră, renunţând la trăirea reală a iubirii pentru a o învia pe planul spiritual al artei.

Lucian Blaga, reconstituind mitul meşterului Manole în peisajul originar al Argeşului, îl evocă pe eroul tragic, la început dominat exclusiv de raţiune, calculând mereu pentru a explica prăbuşirea repetată a zidurilor mănăstirii, apoi încredinţat definitiv că nu va putea clădi opera sfântă fără o jertfă.

În actul întâi, Manole e artistul disperat, aplecat peste pergamente şi planuri, care măsoară zadarnic de şapte ani şi cere ajutorul stareţului Bogumil. Acesta îi indică singura cale a împlinirii artistice:

„Sufletul unui om clădit în zid ar ţine laolaltă încheieturile lăcaşului până-n veacul veacului. Făptuieşte, nu cumpăni!... numai jertfa cea mare poate să ajute!"

Credinţa că numai printr-un act criminal s-ar clădi mănăstirea îl chinuie pe Manole cu noi gânduri, cu întrebări mistuitoare: „Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncuri, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor".

Manole se frânge când Bogumil îi răspunde tot cu o întrebare:

„dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare că nu ştii când e unul şi când e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt... şi-atunci, toate socotelile minţii stângace sunt fără de rost şi singură stăpânitoare rămâne credinţa sângeroasă, pe care noi oamenii o aducem cu noi din întunecime de veac".

Scanned with OKEN Scanner

Erezia îl tulbură pe Manole. Nemaiputându-se sprijini pe calculele raţiunii lui, este ispitit de soluţia jertfei pentru a împăca puterile ascunse care i-au adus 77 de prăbuşiri ale zidurilor şi muncii lui. În disperare, el se ceartă prometeic cu cerul ce nu-l poate ajuta. Se convinge că pentru a realiza mănăstirea trebuie să dea din sufletul lui „spicul cel mai scump şi cel mai curat". Faţă de nerăbdarea lui Vodă, care îl anunţă prin soli că nu mai poate aştepta decât trei zile, Manole făgăduieşte pentru ultima oară. Unii dintre zidarii lui consideră acest legământ ca o nebunie care-l „repede în moarte", ca pe o mare primejdie. Manole devine artistul fascinat de visul lui sublim, de imaginea ideală a unei opere care trebuie să se realizeze. El învinge îndoielile zidarilor care vor să dezerteze:

„Şi acum vreţi să plecaţi în ruşine, când încă nimic n-a stat? Toată ţara ne priveşte, vreţi să sfârşim în batjocură? Cui nu i se răscoală sângele gândindu-se că munca a fost în deşert? Dar făcut-am oare în afară de muncă o jertfă — o singură jertfă smulsă din viaţa noastră — pentru zid?"

El reuşeşte să le transmită zidarilor lui patima de frumos. Al optulea zidar rosteşte cuvinte de extraz: „Suntem bolnavi de ea. O simţim în văzduh ca o mătase".

Preţul sublimei realizări este crâncen. Manole le cere tovarăşilor lui să accepte ca să se clădească în zid o viaţă scumpă de om: „jertfa va fi o soţie care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată".

Manole îi sileşte să jure, zidarii se bănuiesc unii pe alţii, se leapădă de jurământ, dar şi-l ţin atunci când o văd sosind pe Mira, soţia lui Manole. Jurământul, în viziunea lui Blaga, se ridică la dimensiunile unei fatalităţi copleşitoare, de forţa „elenicului destin".

Zidarii o primesc pe Mira „cu feţe de morţi". Ea însăşi le spune: „Tot a pierit din oasele voastre: carne, lumină, suflet şi voinicie". Jurământul „i-a înţepenit aici pentru totdeauna", spune Manole. Sunt „fără scăpare, împresuraţi de soartă", spune tot el.

Mira devine „o mireasă a morţii" ca-n miturile străvechi, iar zidirea ei un joc, moartea ei însăşi un joc: „jocul e scurt, dar lungă şi fără sfârşit e minunea". Se jucase altădată, în iubire cu ea, „de-a viaţa", acum se joacă de-a moartea, zidind-o. Actul al patrulea începe cu Mira de tot acoperită în zid peste care „cade un mănunchi de raze". E un freamăt de muncă şi de unelte. Zidarii nu-s psihologii individuale, ci ca-n teatrul expresionist specificaţi ca nişte categorii: întâiul, al doilea, al treilea. Ei lucrează cu deznădejde, căutând să acopere durerea în revărsarea lor de energie, îndemnându-se unul pe altul:

„Zvârliţi tencuială pe coapse şi os,
să-nchidem viaţa în zidul de jos.
Ucideţi nădejdea de casă şi vatră,
Clădiţi-mi lăcaş din lumină şi piatră.
Isteţi fiţi ca şerpii şi blânzi ca porumbul.

Scanned with OKEN Scanner

Urmaţi-mi măsura. Daţi sfoara şi plumbul.
Obliţi cărămida cu ochiul de apă.
Vai, cine ne-ndrumă? oh, nimeni nu scapă."

Manole îi zoreşte pe zidari, e înnebunit de vaierul ce se aude din zid, urlă plesnind peste ei un bici fantastic de lung:

„Lucraţi, băieţi! Oh, deasupra aceleiaşi păreri, fără s-aducă vindecare, soare şi ceruri mari. Sufletul a băut fapte şi poveşti amare. Lucraţi zidari!"

Disperarea îl înnebuneşte, el pune mâna pe spărgător şi loveşte în zid să-l distrugă, să elibereze victima, dar vaierul a încetat. Elemente expresioniste sunt evidente în viziunea personajelor prinse într-un ritm nebunesc, lucrând ca nişte posedaţi, personaje lipsite de individualizare, supuse unor impulsiuni ale inconştientului.

În actul al cincilea, boierii încruntaţi şi călugării fanatici îi cer lui Vodă pedepsirea lui Manole pentru omor. Mulţimea murmură şi se împotriveşte. Vodă e încântat de frumuseţea unică a mănăstirii: „stă aici de piatră şi totuşi aşa de uşoară că ar putea la fel să plutească şi pe mare".

Copleşit de vina lui tragică, Manole îşi strânge pumnii împotriva credinţei, împotriva puterilor supranaturale care au pus în el patima clădirii ca un foc ce mistuie, ca o pedeapsă şi ca un blestem. Deşi Vodă îi porunceşte să trăiască, Meşterul Manole îşi sacrifică propria viaţă chinuit de remuşcare şi de visul lui de artă, mistuitor. În legenda populară, moartea lui Manole era dictată de voinţa domnului, de o forţă exterioară; în piesa lui Blaga, Manole se jertfeşte în mod liber pentru a desăvârşi creaţia artistică, la temelia căreia îşi îngropase ce avea mai scump. Moartea e inevitabilă, hotărâtă de patima pentru frumos a artistului, care-i cuprinde în final şi pe zidarii lui, înţelegând în sfârşit, prin sacrificiul lui Manole, de ce el a trebuit să plătească preţul suprem. Manole e un erou tragic, el a luptat împotriva unui destin, unui blestem inevitabil care l-a zdrobit până la urmă. Această nuanţă de fatalitate, specifică tragismului, lipseşte în categoria dramaticului, în care omul luptă cu destinul cu arme egale. Pateticul, deşi are groaza şi mila din categoria tragicului, n-are tensiune dinamică: „c'est plutôt un passion qu'une action"[1].

Căderea Meşterului Manole este tragic-sublimă pentru că e vorba de prăbuşirea unei valori umane; a fost determinată de credinţa într-un ideal. Piesa lui Blaga cântă un imn pasiunii pentru frumos a omului, căzut prin opţiunea lui, nu sub teroarea unei superstiţii. George Călinescu, mai recent Eugen Todoran, au subliniat ideea că opera artistică ieşită din jertfa omului capătă o existenţă independentă de creatorul ei, devine anonimă. Posteritatea îşi va aminti de artist, dar fără să-l numească[2]. Este tristeţea exprimată de Al treilea zidar:

---

[1] Anne Souriau, *La notion de catégorie esthetique*, în „Révue d'esthetique", nr. 3 — 4, 1966.
[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române*, compendiu, 1968 p.356.

Scanned with OKEN Scanner

„Vedeți, frați, atât rămâne după noi: înfăptuirea, și încă, vuietul neschimbat al apei și poate tristețea unei legende, dar nimic din zbucium".

Sau, în finalul piesei:

„Când noi nu vom mai fi, apa și adâncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, a-u, a-u, din veac în veac"[1].

Nu numai în teatru, dar și-n versuri, Lucian Blaga avea viziunea unui poet, ctitor anonim de fântâni, care sapă, nu numai pentru a da de apă, ci și de a descoperi stele, asemenea celor de pe cer. A existat o anumită opinie, susținută de George Călinescu, că teatrul lui Blaga nu este reprezentabil pe scenă și că *Meșterul Manole* e o dramă pentru simpla lectură a intelectualului rafinat, întrucât publicul nu poate urmări în spectacol intriga de idei. Alexandru Paleologu combate cu succes argumentele călinesciene, arătând că trăsăturile esențiale formulate de marele critic — „multă poezie", „conflictul de idei", „mitologismul", „relativa stilizare a gesturilor" — sunt comune și teatrului antic grecesc care nu poate fi socotit lipsit de dramatism. Teatrul lui Lucian Blaga este în principalele sale opere un teatru tragic, de un tragic autentic, cu toate elementele constitutive ale genului. El produce acea profundă comoție regeneratoare, proprie tragediei și care este efectul numit *catharsis*. „Cu genul comic al lui Caragiale și genul tragic al dramaturgiei lui Blaga, literatura românească realizează la modul cel mai înalt această polaritate pe care o prezintă totdeauna o cultură ce atinge treapta clasică"[2].

Reprezentarea scenică confirmă părerile favorabile teatralității piesei lui Blaga. Eroul, Meșterul Manole, este văzut în consens cu textul, un inspirat loial și ferm față de incertitudinile zidarilor săi. El sfidează forțele supranaturale, afirmând puterea de creație a omului. Conflictul tragic rezultă clar din lupta ce se dă în conștiința Meșterului Manole dintre imperativul etic și iubirea care îi cer să nu accepte cumplita jertfă a Mirei, iar pe de altă parte, imperativul realizării creației artistice, devenit până la urmă preponderent, care nu se poate împlini fără oribila crimă.

Reprodus după vol. G.G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize și interpretări literare,
Editura Didactică și Pedagogică, 1975

---

[1] Prefața lui Eugen Todoran la *Teatru*, 1971, p.44

[2] Al. Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în „Studii și cercetări de istoria artei", 1966, nr.1. tom.15.

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU (1895—1961)

Riga Crypto şi lapona Enigel

Apreciindu-şi balada ca un „Luceafăr-întors", Ion Barbu deschidea cititorului un câmp larg de reflecţii şi-i dădea posibilitatea pătrunderii conţinutului de idei al creaţiei sale. Pornind de la această succintă şi plină de miez caracterizare, putem intui tema filozofică a inadaptabilităţii, drama omului de geniu într-o lume incapabilă să-l înţeleagă.

Motivul *Luceafărului* eminescian este reluat însă de Ion Barbu dintr-o nouă perspectivă, dar şi cu alte modalităţi, creând în conştiinţa cititorului un lanţ de probleme, începând de la cadrul în care se desfăşoară acţiunea, până la valoarea simbolurilor şi semnificaţia lor nouă.

Păstrând atmosfera specifică baladelor, scriitorul introduce cu mult talent elemente de natura fabulei sau a poveştilor populare, fapt care dă creaţiei sale o notă de prospeţime. Pe aceste coordonate se înscrie invocaţia (de factură realistă, cel invocat fiind un menestrel — cîntăreţ popular) şi drama lirică, erotică şi filozofică dintre riga Crypto şi lapona Enigel. Aşa cum s-a remarcat, dacă invocaţia este atât de realistă, plasând acţiunea „la spartul nunţii, în cămară", numele stranii ale eroilor aduc „un suflu exotic, de uşoară suprarealitate".

Poetul dă impresia unei puternice trăiri a faptelor din baladă, transpunându-se în situaţia nuntaşului care, deşi cunoaşte povestea menestrelului, zisă cu foc acum o vară, ţine s-o audă încă o dată, idee pe care o acceptă şi menestrelul însuşi.

„— Nuntaş fruntaş!
Ospăţul tău limba mi-a fript-o,
Dar, cântecul, tot zice-l-aş,
Cu Enigel şi riga Crypto."

S-a creat în acest fel o punte care leagă sufleteşte pe nuntaş, pe menestrel şi pe poet care reuşeşte prin imperativul insistenţei să-l determine pe menestrel să spună cântecul. Evoluţia formelor imperative: zi-*mi*, zi-*l* şi zi-*mi-l*, ca şi precizarea făcută „stins, încetinel", asigură parcă o notă de intimitate care te duce cu gândul la o asemănare între faptele povestite şi viaţa celui care ascultă povestea lui Enigel şi a regelui ciupearcă.

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul sporeşte mult farmecul baladei, nota de sensibilitate şi gingăşie domină întreaga acţiune. Atmosfera de basm este sugerată şi de stilul popular impus de cel ce prezintă faptele (stil adecvat unui menestrel), de versul de 8—9 silabe — apropiat ca structură de versul popular — de rima încrucişată (înlocuită cu monorimă sau rimă împerecheată când autorul vrea să insiste şi mai mult pe nota de „poveste") şi de apelul la imperfectul povestirii, al amintirii unor fapte de mult petrecute.

Undeva, „în pat de râu şi-n humă unsă," împărăţea crai Crypto, inimă *ascunsă*, un „sterp" şi un „nărăvaş" care nu voia să înflorească şi care era ocărît şi bârfit de cei din jur. În alte condiţii,

„În ţări de ghiaţă urgisită,
Pe-acelaşi timp trăia cu el,
Laponă mică, liniştită,
Cu piei, pre nume Enigel."

Ducându-şi renii de la iernat la păşunat, Enigel poposeşte în poiana regelui Crypto, care se îndrăgosteşte de ea, o îmbie cu dulceaţă şi o roagă să rămână cu el, fără a se gândi că ei de fapt aparţin unor lumi diferite, el făcând parte din regnul vegetal, iar ea din regnul uman. Enigel nu poate accepta ideea rămânerii în „umbra de care mult se teme", dar nici pe regele Crypto nu-l poate lua cu ea. Cu inima friptă, riga Crypto rămâne în lumea lui.

Pe acest fond baladesc îşi realizează Ion Barbu creaţia sa, într-o lume a simbolurilor şi semnificaţiilor inversate. Astfel, reţinem faptul că între Luceafăr şi fata de împărat s-au născut sentimente de dragoste în timp („iar el privind de săptămâni îi cade dragă fata"), în timp ce riga Crypto se îndrăgosteşte de laponă spontan, parcă nemotivat; că în *Luceafărul* lui Eminescu cei doi îndrăgostiţi sunt priviţi izolat, într-o lume în care parcă sunt numai ei, în timp ce în balada barbiană riga Crypto este prezentat în lumea peste care împărăţeşte şi prin prisma şi aprecierile răutăcioase ale supuşilor săi.

Ideea din multe poveşti populare potrivit căreia împăratul era trist că nu avea urmaşi, o întâlnim în balada lui Ion Barbu privită din unghiul de vedere al celor din jur, dar şi cu alte semnificaţii, acuzatoare:

„Şi răi ghioci şi toporaşi
Din gropi ieşeau să-l ocărască,
Sterp îl făceau şi nărăvaş
Că nu voia să înflorească."

Ne reţine atenţia că, în contradicţie cu aprecierile făcute la adresa lui Crypto, atitudinea lui faţă de laponă este de o adevărată gingăşie. Poetul concentrează acţiunea, prezentând drumul laponei Enigel şi scopul ei în trei versuri:

„De la iernat, la păşunat,
În noul an, să-şi ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud",

Scanned with OKEN Scanner

pentru a o aduce în prim-plan, în momentul principal şi la locul acţiunii. Sesizăm de asemenea că, în timp ce regele Crypto se afla „în pat de râu şi-n humă unsă", lapona Enigel „poposi pe muşchiul crud", „pe trei covoare de răcoare".

Dialogul dintre riga Crypto şi lapona Enigel, deşi are la bază acelaşi motiv ca-n *Luceafărul*, dezvăluie alte raporturi. Observăm întâi inversarea simbolurilor — geniul fiind aici reprezentat de femeie (lapona Enigel), iar mediocritatea, închistarea şi circumscrierea în propriul univers este reprezentată de bărbat (regele ciupearcă). Dacă lumea în care trăieşte riga Crypto este umezeala şi umbra (mediu specific ciupercilor, cryptogamelor — de unde şi denumirea de regele Crypto), lumea laponei Enigel este „ţara de ghiaţă", metaforă care la Ion Barbu are valoarea de simbol al gândirii, al lumii ideilor. De aici conflictul filozofic al inadaptării îmbrăcată în haină erotică.

Dacă în *Luceafărul* întâlnim cele trei chemări ale fetei adresate celui iubit, în balada barbiană exponentul geniului vine nechemat, lapona fiind cea rugată să-l ia cu dânsa, să-l culeagă întâi pe el, riga Crypto. Rugămintea este impresionantă şi întărită parcă prin repetarea numelui fetei:

„Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te cu mine".

Aici Crypto îi mărturiseşte laponei dragostea şi dorinţa lui de a o avea alături, în lumea sa de „răcoare". El are nevoie de laponă, în timp ce în *Luceafărul* lui Eminescu fata simţea nevoia de a-l avea alături pe cel drag. La Barbu riga vrea să iasă din lumea lui, idee pe care nu o întâlnim la Eminescu. Fata îl iubeşte pe rigă, este impresionată de purtarea şi cuvintele lui, dar este conştientă de imposibilitatea găsirii unui factor comun între cele două idealuri şi lumi atât de diferite. Dacă fata solicita Luceafărului sacrificiul suprem, nemurirea, aici riga Crypto este gata să se sacrifice, dar sacrificiul său nu este acceptat de laponă. Pe când în *Luceafărul* lui Eminescu fata (firea mediocră) nu voia să renunţe la lumea ei, aici lapona Enigel (geniul) nu poate renunţa la universul său. Dacă Luceafărul nu a fost stăpânit de sentimente de milă şi durere faţă de situaţia fiinţei iubite, în răspunsul dat de lapona Enigel răzbate şi acest sentiment, situaţia regelui Crypto fiind alta decât a fetei din *Luceafărul*.

„— Te-aş culege, rigă blând...
Zorile încep să joace
Şi eşti umed şi plăpând
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. Aşteaptă de te coace".

În timp ce Luceafărul cobora din lumea aştrilor pe pământ, drumul laponei este din ţara gheţurilor *spre soare*. Idealul acesta o cucereşte, se confundă cu el.

Scanned with OKEN Scanner

„Între lumea de umbră şi răcoare şi zeul solar, la care se închină fiinţa umană, e o distanţă uriaşă în planul valorilor".

„Eu de umbră mult mă tem,
Că dacă-n iarnă sunt făcută,
Şi ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-nchin la soarele-nţelept.
.....
Mă-nchin la soarele-nţelept,
Că sufletu-i fântână-n piept
Şi roata albă mi-e stăpână,
Ce zace-n sufletul-fântână."

Deşi lapona simte că vorbele rigăi Crypto s-au înfipt în inima ei „ca o lamă de blestem" (foarte curioasă apropierea elementelor substantivale: lama care taie şi blestemul care arde parcă), nu poate renunţa la ideal.

Şi în această parte găsim o inversare de raporturi. Luceafărul este gata să renunţe la lumea lui, la situaţia de nemurire pentru fiinţa iubită. Când Cătălin o roagă pe Cătălina să-l uite pe Luceafăr, Cătălina îl uită, amândoi fiind tineri din aceeaşi lume. La ea de fapt dragostea pentru Luceafăr nu era un ideal, ci o aspiraţie, pe când la lapona Enigel este evidentă setea de autodepăşire. Iată de ce pentru Enigel rugămintea regelui Crypto:

„Lasă-l, uită-l Enigel — (pe soare — n.n.)
În somn fraged şi răcoare"

nu poate fi realizată, acceptată.

Lapona nu încheie ca Luceafărul cu acea notă de indiferenţă faţă de „cercul strâmt" al Cătălinei, ci trăieşte drama regelui Crypto, „într-o proiecţie de mit şi, totodată, de înţeleaptă explicaţie bătrânească":

„Frumos vorbi şi subţirel
Lapona dreaptă, Enigel...
.....
Plângi, preacuminte Enigel!
Lui Crypto, regele-ciupearcă,
Lumina iute cum să-i placă?"

Soarta regelui Crypto nu poate fi înlăturată, idealul său depăşind universul din care face parte.

„El se desface uşurel
De Enigel,
De partea umbrei moi să treacă..."

(vezi construcţia versurilor care pune în trepte diferite parcă pe *el*, care se desface *de Enigel*, şi care trece *de partea umbrei moi*.) Urmarea acestor visuri care depăşesc limitele lumii cryptogamelor este explicată prin pieirea regelui Ciupearcă:

Scanned with OKEN Scanner

„Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i cheală.
Şi sucul dulce înăcreşte!
Ascunsa-i inimă plesneşte,
Spre zece vii peceţi de semn,
Venin şi roşu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem; (efect)
Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână
Decât la om..."

Riga Crypto este socotit nebun pentru că nu a înţeles că aspiraţiile sale sunt mult prea mari faţă de situaţia sa. Şi-atunci, asemeni Cătălinei, el rămâne în lumea lui, să rătăcească,

„Cu altă faţă, mai crăiască;
Cu laurul-Balaurul,
Să toarne-n lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă,
Cu măsălariţa-mireasă,
Să-i ţie de împărătească."

Desfăşurându-se ca într-un adevărat scenariu dramatic, într-o lume a întâmplărilor simbolice în care fondul filozofic îmbracă haina lirică, erotică, *Riga Crypto şi lapona Enigel* este o poezie de idei în sensul cel mai înalt al cuvântului, o creaţie originală în care se dezbate drama incompatibilităţii dintre două lumi, dintre două regnuri, drama determinată de înălţimea aspiraţiilor şi valoarea redusă a posibilităţilor reale. Din acest punct de vedere sensul şi semnificaţiile baladei pot fi mult lărgite.

Reprodus după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vînturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

HORTENSIA PAPADAT — BENGESCU (1876—1955)

Concert din muzică de Bach

Capodopera Hortensiei Papadat-Bengescu este *Concert din muzică de Bach* (1927), al doilea volum al ciclului. Privirile converg către Elena Drăgănescu-Hallipa, vedetă fără genealogie ilustră, a cărei poză face impresie. Deşi fizicul şi educaţia îi conferă un aer rafinat, ambiţia de a impresiona prin fast primează. Intimii familiei Drăgănescu sunt, fireşte, snobi. Sub aparenţa relaţiilor corecte, obişnuiţii casei ascund tare morale felurite, profesorul Rim, de la Facultatea de medicină, fiind în acest sens o specie de ipocrit. Nici „buna Lina", verişoara Lenorei, nu are un trecut imaculat, dovadă prezenţa fiicei tăinuite, Sia, rezultat al legăturilor din tinereţe cu Lică Trubadurul. Prinţul Maxenţiu, infatuat şi enigmatic, arborează o „distinsă" plictiseală spre a-şi ascunde ftizia, dar şi originea tenebroasă de fiu al impudicei cântăreţe Zaza. Focoasa Ada Razu, „făinăreasa" îmbogăţită, nu-şi pierde timpul cu genealogiile. De altminteri, slăbănogul Maxenţiu, caricatură de aristocrat decăzut, îi lasă toată libertatea, încât Lică Trubadurul, cu care Ada face echitaţie, e amantul oficial. Structura romanului e, într-un anumit sens, balzaciană: din confruntări variate, cu schimbări de decor pe mai multe planuri, personajele cresc prin adiţiune, câştigând treptat în relief şi adâncime. Sunt destine complicate şi destine comune. Analiza psihologică le dă o mare autenticitate, imprimându-le o viaţă ideală în planul artei.

Prospecţiunea în profunzime devine procedeu. Nu organizarea unui concert din muzică de Bach în saloanele Elenei Drăgănescu-Hallipa e totul, substratul fiind altul; selecta manifestare în pregătire nu se reduce la un omagiu dezinteresat adus artei. Trebuia să fie „ceva ce nu s-a văzut în Bucureşti", să epateze. Elena adoptă ţinuta de *grande dame*; Drăgănescu, „om de treabă", ascultă de dânsa şi „recunoaşte că e al doilea în rang fără să se supere". Proprietar al fabricilor de la Prundeni (construite pe moşia Elenei), preşedinte a numeroase consilii de administraţie, director al unei bănci puternice, el rămâne pentru toţi omul de „caracter", serios, echilibrat în vorbe, „plin de bun-simţ şi destul de inteligent", mulţumindu-se cu rolul secund de prinţ consort. Pornise de la început cu „ideea că nu e iubit, ci numai acceptat", de aceea renunţă la orice revendicări, alianţa bazată pe convenienţe intrând în ordinea lucrurilor.

Scanned with OKEN Scanner

„Drăgănescu, prin căsătorie, făcuse un salt social. Ştia că lumea în care intrase era mai presus de educaţia şi de neamul lui, dar avea conştiinţa că-i este egal prin muncă şi cinste. Ţinuta lui era modestă dar fără umilinţă, cordială deşi fără supleţă; îşi păstra prestigiul şi Elena i-l susţinea, formau astfel o pereche unită şi constituiau o forţă socială. De altfel, la recepţiile ei nu se vorbea nici politică nici afaceri. Era salonul tip, unde fiecare căuta să aducă, sûbt forma cea mai distinsă, ultimul reportaj. O emulaţie de limbaj şi idei, în conformitate cu calitatea superioară a mobilierului şi cu ţinuta perfectă a gazdelor. Pasiunea nu era admisă decât asupra unui singur subiect: muzica. Predilecţia de elevă silitoare, pe care Elena o avusese pentru sonate, se transformase într-un snobism artistic; snobism care, concentrat asupra unui astfel de obiect, devenise repede profesie de credinţă".

Snobismul amfitrioanei, mondenă în stil parizian, conferă casei Drăgănescu-Hallipa nota de neconfundat.

Climat aproape inedit în proza noastră. Pe fundalul noilor relaţii sociale, se remarcă reprezentanţii unei burghezii financiare cu veleităţi de blazon şi rafinament. Saloanele au, în aceste condiţii, un alt stil decât înainte, comparabil până la un punct cu acela de sub monarhia lui Ludovic-Filip, când nobilimea, încovoiată, acceptase compromisul impus de evenimente: alianţa cu burghezia. Parvenit, ambiţios, burghezul bucureştean ţine să dovedească, prin decorul elegant, prin interesul pentru arte, că averii i se adaugă manierele alese, *l'esprit de finesse*. Convingerea se vrea impusă prin risipă de elemente, prin fast şi somptuozitate. În joile ei muzicale, Elena asigură ea însăşi acompaniamentul la pian, dar senzaţie fac cele două concerte anuale, cu interpreţi de talent, unii dintre ei virtuozi autentici. Trei piane de calitate, un violoncel, o harpă, flaute, alte instrumente, o bibliotecă muzicală stau la dispoziţia ansamblului, toate fiind destinate să inspire admiraţie (sensul major al snobismului). De altminteri, Elena se pricepe să menţină distanţele cu o naturală dezinvoltură. Deşi „protocolară şi rigidă de felul ei" (poza fiind un alt aspect al snobismului), amfitrioana are tactul de a se face agreabilă: „Nu-şi consuma nici spiritul, nici graţiile, dar obliga pe musafiri să fie spirituali şi graţioşi".

Destinele a trei familii — Drăgănescu, Rim şi Maxenţiu — se împletesc, întregindu-se reciproc, într-o viziune romanescă de aspect muzical, cu reluarea temei şi motivului conducător într-o orchestraţie sugestivă. Între părţi echilibrul e unduitor, lumina fiind distribuită în mod variabil asupra obiectivelor în mişcare. Cu fiecare proiecţie, personajele de prim-plan câştigă în relief şi mai ales în adâncime — interiorul fiecărui personaj implicând mai „multe etaje şi subsoluri ale conştiinţei". Prin analiză, prozatoarea identifică metamorfozele „trupului sufletesc" în funcţie de tranziţiile prin aceste *caturi şi subsoluri*, stabilind trăsături comune şi particularităţi. Toată noutatea romancierei ţine de arta de a elabora portrete în trepte, prin tuşe succesive, de la diverse niveluri, din perspective schimbate. Personajele sunt puse să se verifice în situaţii-cheie, mai toate trecând pe rând în prim-plan; ele se contemplă singular, se autoobservă, cercetează pe ceilalţi şi sunt la rândul lor observate, ca într-un film, scrutate de

Scanned with OKEN Scanner

indivizii din jur. În *Fecioarele despletite* relaţiile dintre indivizi erau văzute dintr-o singură perspectivă, a lui Mini (= autoarea). Pluriperspectivismul conferă *Concertului din muzică de Bach* un aer subliniat modern, un personaj reflectându-se în conştiinţa celorlalte iar firele, în ansamblu, unindu-le scriitoarea. Pe tabla de şah, anumite figuri merg pereche: Elena — Drăgănescu; Rim — „buna Lina"; Ada Razu — Maxenţiu. Destinele lor se apropie şi se distanţează. Câte un element de disoluţie pătrunde în fiecare dintre cele trei familii: compozitorul Marcian, „dolofana" Sia, Lică Trubadurul.

Disimularea ocupă aproape în totalitate „caturile conştiinţei" lui Rim, însă prozatoarea „dezbracă" metodic, „coajă cu coajă, straturile de apărare ale realităţii pentru a le găsi miezul" (*Autobiografie*). În judecăţile sale ascunse, profesorul de anatomie consideră că veniturile „bunei Lina" i se cuvin lui, ca o dreaptă compensaţie: pentru că era urîtă, pentru că o luase de soţie („ceea ce era o mare cinste") şi-i „suporta de atâţia ani prezenţa". Juisor ipocrit, Rim, descendent dintr-un modest slujbaş vamal la Ungheni, îşi pregăteşte loviturile cu luciditatea unui Tartuffe contemporan. Cel mai bun amic îşi este „el însuşi". Ţinuta supravegheată îi dă aplomb: „... la suprafaţă, cuviinţa, solemnitatea, masca aderentă a tuturor virtuţilor nu putea părăsi pe d-rul Rim". Calculele lui de *homo duplex* nu dau greş. Voise să aibă o catedră la Facultatea de medicină şi o avea. Aspiraţiile estetice, ofensate de vulgaritatea „ghemuitei de Lina", le găseşte canalizate în artă. Meloman, Rim cântă cu o bună tehnică la violoncel; amator de pictură, admiră desenele Mariei Başkirtscheff (de care prozatoarea se ocupa într-un articol din *Vremea*, apr. 1930) şi colecţionează stampe licenţioase din Renaştere. Taciturn, simulând profunzimea, anatomistul e un superficial, preocupat de succese mondene. În rarele clipe de sinceritate intimă, raţiunea îi spune că, „deşirat şi spălăcit, cu gesturi de manechin şi vorba pedantă", nu putea fi un cuceritor — însă tentaţiilor contrariate le găseşte o scuză: jugul matrimonial. Repliindu-se asupră-şi, „mica lui ură, hrănită din revendicări pasionale, creşte". Lina trebuia să fie „roaba", el stăpânul. Drept despăgubire pentru existenţa Siei, pretinde o casă magnifică, iar Lina, „fricoasă şi econoamă", consimte, cu atât mai grăbită cu cât el adaugă şantajului o tiranie de bolnav închipuit. Legăturile incestuoase cu „dolofana" Sia, fiica Linei, nu se încheie cu probleme de conştiinţă, imoralitatea lui Rim fiind monstruoasă prin vidul etic ce o însoţeşte.

Contrar Linei, „făinăreasa" Ada Razu, frumuseţe plină de nerv, campioană la tenis, campioană la dans, călăreaţă abilă, reprezintă stilul monden, cu o totală indiferenţă etică despre „ce va zice lumea". Mariajul cu prinţul Maxenţiu fusese un capriciu; „îl cumpărase cu bani mulţi" pentru a-i purta numele: „Stârpitură de viţă mare. Nobil am vrut, nobil am." Din snobism, „prinţesa" îl plimbă prin locurile frecventate, „fiindcă nu credea societatea destul de deprinsă cu noul său

Scanned with OKEN Scanner

rang". Pentru a se face remarcată, ea apare călare sau în *echipaj* — automobilul fiind un mijloc banalizat. Relaţiile sunt de continuă duplicitate. Lică Trubadurul, devenit „maestru de echitaţie", e pentru ea amantul; Maxenţiu trebuia să-i asigure accesul la reuniunile muzicale patronate de Elena Drăgănescu („Să faci aşa ca să fiu invitată la recepţiile lor!"). Personaj din cele mai interesante, orgolios, tuberculos şi blazat, Maxenţiu pare o mască „searbădă de carnaval", răutatea constituind „singura simţire ce-l mai bucură". Fixat în această atitudine, mizantropul constată, în reflecţiile-i lente, „cât de obositor e traiul lui parazitar". Când vorbeşte, spectacolul e penibil: cuvintele se exteriorizează ca nişte „coagule scăpate pe buze", dezlipindu-se „dintr-un loc usturos", gâlgâind sumbru în „gâtlej". Detaliile fiziologice, de o plasticitate extraordinară, sunt o introducere într-o biografie interioară tulbure.

Nici o scenă nu relevă mai sarcastic decrepitudinea manechinului, ca şedinţele de antrenament la curse, la care asistă din obligaţii de clasă:

„Pe când ceilalţi îşi cheltuiau acolo energiile sau îşi consumau lenea, Maxenţiu trăia ceasurile unui efort tragic pentru ca resorturile lui toate să stea la postul lor de funcţionare; ca nu cumva sărmanul corp tot mai desnodat să se desfacă din toate niturile, aşa cum avea senzaţia permanentă. Prinţul Maxenţiu se plimba pe pistă corect sau sta pe sprint rigid, cu ochii dilataţi, cu privirea ştearsă, manechin îmbrăcat în ţinută de sportsman fără o greşeală de eleganţă, pe când toată atenţia lui sta întoarsă înăuntru, cu grija ca nu cumva genunchiul să se încovoaie brusc din neglijenţa unui ligament, ca nu cumva umerii să scapete şi toată păpuşa de panoptic să se prăvale undeva pe un loc de repaos, pe care sensibilitatea lui istovită ar fi dorit, totuşi, să se poată întinde în căutarea odihnei. Maxenţiu călărea cu o tensiune halucinantă, ca nu cumva să se rupă armonia dintre el şi cal şi, astfel, prin cea mai mică zvâcnire să se rupă şi înăuntru ceva, într-un plămân vecinic ulcerat, pe care-l simţea în toracele lui, pretutindeni, parcă, şi la orice mişcare".

Până la Hortensia Papadat-Bengescu, nu găsim portret psihologic mai încărcat de ironie ca acesta. Episodul e magistral.

Fantoma personajului ros de tuberculoză, consumat de insomnie şi febră, ar trebui să suscite compasiune; morga aristocratică, străduania ridicolă de a se conforma manierelor distinse îl expun în realitate râsului franc. Portretul moral, de o vervă acidulată, formează obiectul unei pagini de antologie, în care snobismul se confruntă cu aprehensiunea finalului. Nu-l consumă însă atât boala în sine (cu „câte o orgie de tuse"), cât amănuntul că ftizia, boală comună, e specifică oamenilor în lipsă, motiv pentru care medici renumiţi îl frecventează cu maximă discreţie. „Îi era o ruşine nespusă să se încorporeze mizeriei, să o accepte făţiş", conştient că el nu e decât o „firmă" pe care Ada „o cumpărase scump şi nu-şi putea mărturisi falimentul". Psihologie de bolnav neputincios — suferinţa fizică se combină cu fulgere de ură subterană împotriva Adei şi amantului acesteia. Imaginar, „emitea pretenţii, cuteza ameninţări deghizate, înainta în strategia lui, perfid şi fricos totodată, şi visul lui era să poată într-o zi pune Adei o astfel de întrebare încât s-o tulbure cumplit, s-o ... omoare!" Disimulare şi senzaţie de gol, iată particularităţile psihologice.

Scanned with OKEN Scanner

Portret dublu, în care frapează sentimentul morţii, înregistrat cu o exactitate de aparat ultrasensibil. Prozatoarea dezvăluie excelent „descompunerea omului prin boală", fenomen care pentru Pompiliu Constantinescu echivala cu „însăşi dezagregarea vieţii". Agonia prinţului înfioară — materia prefăcându-se ireversibil „cu aceeaşi fatalitate ca şi a legilor naturii". În capacitatea excepţională de a urmări concomitent declinul biologic şi reflexele în conştiinţă, Hortensia Papadat-Bengescu nu are egal în literatura română. Privirile pătrund în straturi profunde, ca la Tolstoi în *Trei morţi*, sau la Thomas Mann în *Muntele vrăjit*. Îndărătul cuvintelor se aud acorduri grave de requiem, Maxenţiu asistând mental la propria-i îngropare, orânduită de el singur, deşi, exaltat, crede că un tratament într-un sanatoriu elveţian, la Leysins, ar face miracole. Întorcându-se în timp către frumoasa Elena, căreia îi preferase pe „lăcusta de Mika-Lé", muribundul se simte „un amant mistic", devorat de imaginaţie: „Nu se putea ca Elena să nu aibă şi ea pentru dînsul un astfel de sentiment ideal fără nici un regret pentru trecut". Mesaje poştale din munţii Elveţiei, trimise Elenei Drăgănescu, constituie un final confuz, încifrat în vorbe incoerente şi obscure, moartea fiind o dematerializare lentă.

Plasat faţă în faţă cu prinţul Maxenţiu, Lică (mereu numit „Trubadurul") reprezintă tipul opus. Liber în mişcări, boem, aventurier, galant, de o sănătate perfectă, viaţa lui intimă stă sub semnul jubilaţiei. Cu veşnicul lui fluierat de mierloi, ex-plutonierul lipsit de cultură e, totuşi, un seducător: „simpaticul Lică". Un epitet bine găsit îi caracterizează sugestiv temperamentul; Lică e un *plein-airist* convins, preferând salonului întâlnirile în aer liber. Fante de periferie, „subţirel, sprinten, cu figura plăcută, cu ochii vioi de veveriţă, părul negru din care se lăsa o buclă mare pe frunte, cu mâinile şi picioarele mici şi subţiri şi dinţii albi, mărunţi, avea aerul unui ţingău". Sora vitregă, Lenora, îl tratează cu cea mai mare răceală. Părăsise armata, unde putea deveni sublocotenent, pentru că trebuia să treacă un examen — şi el „avea groază de tipăritură şi scriitură". Comod, donjuanul preferă banul dobândit fără eforturi. Din imagini impregnate de ironie rezultă portretul unui personaj memorabil, unul dintre cele mai reuşite ale romancierei, deşi nu de prim-plan. Dacă Maxenţiu pare un „caracter"din galeria snobă a unui La Bruyère modern, Lică e văzut ca produs al mediilor burgheze incerte.

„Cu bărbaţii făcea afaceri şi nu se putea lega prea mult. Femeile îi erau devotate, dar el nu le lua în serios şi nu avea încredere în ele decât pentru treburile femeieşti: pentru cârpit, cusut, spălat, călcat şi pentru dădăcit fata. Discret şi prudent din fire şi prin ocupaţii, avea şi un fel de sfială pentru traiul lui mahalagesc. Lică era oarecum ambiţios şi foarte curat. Totdeauna spălat, pomădat, spilcuit îşi curăţa şi moralul de oarecare mici murdării inevitabile". Lică, mobilizat şi rămas sub ocupaţie germană, Lică în ipostaza de tată al Siei („trunchioasă şi greoaie"), Lică amant, cu o existenţă neregulată (care „prin repetire" devine „un fel de ordine") — iată un personaj cu feţe multiple, „prudent, şiret şi nepăsător".

Scanned with OKEN Scanner

Stilul casant, antisentimental, e făcut să descompună prin ironie şi persiflare metodică; romanciera demonstrează continua prezenţă a *dublului* şi ambiguităţii, rezultatul fiind o vastă expoziţie de nonsensuri, de artificii şi decor trucat. Libertina Ada Razu, „drăcoaica", integrată convenţiilor mondene, are cai de curse şi dă recepţii, dar titlul de prinţesă nu corespunde realităţii, cum nici acela de prinţ al lui Maxenţiu nu reprezintă nimic. „Foarte deşteaptă şi cu oarecare instrucţie", ex-„făinăreasa" vrea să-şi asigure prin mijlocirea lui Marcian (vărul lui Maxenţiu) locul la „faimoasa audiţie" de la Drăgăneşti, dar în intimitate detestă comportamentul snob, preferându-i relaţiile cu ex-plutonierul Lică. Profitând de interesul pe care i-l arată „ţigănuşa uscată ca un drac, cu buze roşii ca sângele închegat, cu o pereche de ochi aprinşi", tânărul *maître dresseur* — flegmatic, perspicace, persiflând în sine falsul protocol — are intuiţia exactă a lucrurilor. „De la înălţimea *dog-cartului* (în care o văzuse pentru prima dată pe Ada, n.n.), cu toate safirele pe degete, cu tot luxul, o recunoscuse ca fiind *d-a lui*". Ulterior e impresionat, un moment, de fastul care marchează diferenţa socială: „casa, trăsurile, rochiile elegante — deşi cam ştia ce acopăr". Fiindcă trucajul a devenit, în aceste medii, normă de viaţă, chipeşul *chambellan d'écuries* (amant al „prinţesei") îşi comandă costume la cel mai scump croitor, mijloc de a găsi audienţă în lumea „parvenitismului". Marii arivişti, de la eroii lui Balzac până la Bernard Shaw, învinq obstacolele, forţând anumite situaţii; Lică se bazează exclusiv pe „regia norocului". Maxenţiu moare la timp pentru ca „Trubadurul" să schimbe calitatea de amant cu aceea de soţ al „gaşperiţei", iar „căzătura" de Vardali, senil afemeiat, îl găseşte „charmant": „Tout à fait du monde!" Mai mult chiar, bătrânul politician întrevede pentru el un mandat de deputat, Lică devenind *in spe* un „*leader* al *maselor*, ieşit din chiar ... lumea nouă... şi în care *generaţia să se recunoască*".

Personajele sunt grupate, cum s-a văzut, nu după afinităţi, ci potrivit unui joc de interese — Lică Trubadurul fiind însă factor comun, un element unificator. Snobismul, libertinajul şi degenerescenţa sunt alte trăsături de contact, relaţiile între indivizi, la suprafaţă corecte, scoţând în relief situaţii bizare. Fruct dizgraţios al legăturii dintre „buna Lina" şi vărul Lică, Sia e lipsită de orice spiritualitate; „trunchioasă", „rudimentară", cu „mâini şi picioare mari", „tembelă" şi „ursuză", adolescenta întreţine legături incestuoase cu doctorul Rim, soţul propriei mame. Izgonită din casa Rimilor (unde fusese adusă în ultima vreme), ea se consolează, instalându-se în apartamentul gemenilor Hallipa, cu care convieţuieşte, şi moare în urma unei infecţii. Dereglarea morală şi degenerescenţa merg, nu o dată, împreună, împletindu-se. Fraţii Elenei, gemenii Hallipa, sunt pur şi simplu cretini: „Consecvent cu naşterea lor în dublu exemplar, trebuiau să se mulţumească cu jumătate din orice fel de valoare; se completau însă de minune într-un singur individ". Dacă gemenii Hallipa sunt

Scanned with OKEN Scanner

lamentabili, depravata Mika-Lé, sora lor, e de-a dreptul odioasă. Intrigantă şi perversă, repudiată de familie — tânăra cu „cap mare, umeri pătraţi, corp mic dar nemodelat", pare a încarna inconştinet demonia viciului. Fizionomia ei de „copil al păcatului" sugerează ideea de hibrid, de unde oroarea prozatoarei, care o priveşte cu antipatie, fie direct, fie prin intermediul lui Nory Baldovin sau al celorlalţi. Mika-Lé, verişoara Siei (altă nelegitimă), devine aşadar „pocitania", „ţânţarul", „gângania", „lăcusta fără talie", „spurcăciunea ceea mică", „făptura pădureaţă" cu „corniţe răufăcătoare". Albumul cu profiluri patologice al Hortensiei Papadat-Bengescu tinde, la un moment dat, să ne coboare într-un mic infern. Nu într-un spaţiu dantesc, dar într-o existenţă ce s-a degradat iremediabil, prin răsturnarea legilor morale.

Simpatia scriitoarei merge vizibil spre Elena Drăgănescu-Hallipa, dar şi spre Marcian, compozitorul. De o distincţie desăvârşită, voit rece, „olimpica Elena" are un *maintien* de castelană medievală, ceea ce face ca, prin contrast, imaginea soţului ei să apară cu atât mai palidă. Saloanele somptuoase, averea enormă, relaţiile snobe sunt destinate să-i pună în lumină stilul de viaţă — „buna Lina" şi bruna Ada Razu fiind termeni de comparaţie. Amintind reprezentaţiile din vechile palate florentine, concertele prezidate de ea constituie un mijloc deliberat de a impresiona, de aceea li se acordă cea mai mare atenţie. Pe scurt, un concert devine un fel de problemă de stat a cărei rezolvare trebuie prevăzută minuţios, în amănunt; un insucces ar echivala cu o catastrofă. Manifestările de acest gen găsesc, prin „colportajul de salon", un ecou larg, provocând admiraţie, deci şi invidie. Snobii se iniţiază în prealabil în dicţionarele muzicale, ţinând să fie văzuţi la concertul dirijat de Marcian, care, abstract, spiritualizat, împresurat de legendă, pare a trăi „în atmosfera ideală a muzicii". Iubirea ilustrului muzician (schiţat, pare-se după profilul lui G. Enescu) constituie unul dintre puţinele momente luminoase din întregul ciclu. *Coralul* de Bach, la sfârşitul *Concertului*, era „un omagiu direct adresat Elenei şi cântat parcă de el singur pentru ea."

Reprodus după vol. Const. Ciopraga,
Hortensia-Papadat-Bengescu,
Editura Cartea Românească, 1982

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE CĂLINESCU (1899—1965)

Enigma Otiliei

Cel mai potrivit preambul pentru explicarea sensului fundamental antitetic al romanului lui G. Călinescu (primit de unii critici cu ostilitate la data apariţiei, în 1938, dar a cărui rezistenţă uimitoare va fi confirmată de timp, cu toată opoziţia mai nouă chiar) este oferit de însuşi textul pro domo al romancierului, publicat în revista *Viaţa românească* (1938) (în *Istoria literaturii* e mai sintetic şi mai puţin polemic). Reţinem propoziţiile întemeiate: „Romanul are lungimea firească pe care i-o cerea expunerea evenimentului capital. Când noi am spus tot ce era de spus, am încheiat cartea şi atunci am văzut că avea întinderea obişnuită a romanelor clasice". Tot apărându-şi cartea, Călinescu scrie: „Romanul, indiferent de valoarea lui, care poate să fie nulă, nu e o antologie de compoziţii, literare [...], valabile uneori în sine, dar *fără raport cu tema centrală*" (s.n.).

Romanul este toată naraţiunea simplă, neostenită a unui eveniment clar de la început. În roman, „Nici un personaj nu poate lipsi, nici o pagină nu e indiferentă. Râul nu e făcut din valurile sale, ci valurile sunt aspecte efemere ale râului". Romanul are „claritatea lui tematică" şi aceasta izbeşte pe lector, „reducerea tuturor aspectelor la un singur numitor" (în textul revistei e cules greşit: „muritor" = numitor). Preocupările teoretice sunt extinse, cu intenţia de generalizare: „Însă ce este arta în definitiv, decât un artificiu semnificativ?"

„Luciditate trebuie să aibă orice adevărat artist şi vina românilor e că n-o au, că nu ştiu ce vor şi nu ştiu nici ei bine dacă au sau n-au talent. Luciditatea este conştiinţa ordinii spontane. Nu poţi să vrei să creezi, dacă n-ai fost născut cu această VOINŢĂ" (s.n.) „Luciditatea lui Flaubert este conştiinţa însăşi a talentului său, nu o periţie [it. pricepere, îndemânare, dibăcie] câştigată prin învăţătură. Cine n-ar voi să fie măcar virtuoz?" Unele nuanţe trebuie înţelese în contextul social din 1938, iar alegaţiile se referă în primul rând la scriitorii acelei vremi. „Luciditatea este o poveste. N-o au decât foarte puţini şi aceia sunt tocmai scriitorii".

Esenţialul care ne interesează acum este tipologia. „Noi am pornit de la *tipuri generale* (s.n.), total neistoric, şi le-am dat ca *loc de aşezare o epocă* (s.n.), fără ca totuşi să utilizăm prea multă culoare".

Scanned with OKEN Scanner

„Aşa cum e descripţia Bărăganului, adică integral fantastică, aşa e în punctul de plecare şi restul. Numai aşa poţi căpăta, în libertate, o impresie de realitate. Nici în *Casa cu molii*, nimic nu e documentar în punctul de plecare, sau în orice caz, e aşa de transfigurat, încât când cineva vorbeşte de halucinaţie şi de mediu straniu, admitem cu plăcere. *Orice operă solidă este totuşi universală şi documentară* (s.n.). Romanele lui Balzac sunt toate documentare, ca şi ale lui Flaubert, ca şi ale lui Proust. Ei şi ce-i cu asta?"

Cu privire la nota esenţială a romanului *Enigma Otiliei*, autorul subliniază că „transfigurarea este nota esenţială". Constantinescu, profesorul de franceză, afirmă just că romanul „este construit cu un meşteşug sigur, şi cu o detaşare epică întru totul stăpână pe materialul uman atât de divers şi de închegat în fizionomia lui". I se recunoaşte lui G. Călinescu talentul de „excepţional creator epic, lunga sa povestire degajând clar conturat şi cu subtile nuanţe, în acelaşi timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate". Bună, la fel, este caracterizarea făcută lui Stănică, „tip jovial de escroc sentimental, de intermediar interlop şi de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese şi om de afaceri suspecte, arivist, aprig, fără scrupule"[...] măsluitor de situaţii şi profitor de pe urma tuturora [...] în galeria profitorilor caragelieni şi e plămădit din pasta lui Pirgu". Tot pozitivă e optica lui Şerban Cioculescu, iar în vremea noastră a lui Al. Piru, G. Ivaşcu, Ov.S. Crohmălniceanu etc.

Cu privire la enigma sau neenigma Otiliei, se mai discută şi azi dacă este şi care ar fi. Că titlul nu s-ar potrivi conţinutului etc. Dar autorul a tranşat chestiunea din 1938: „Otilia, cei inteligenţi vor fi observat, *nu este personajul principal* (s.n.). Felix şi Otilia sunt acolo în calitate de *victime* (s.n.) şi de *termeni angelici de comparaţie* (s.n.). Voisem să numesc cartea *Părinţii Otiliei*, dar editorului i s-a părut mai sonor titlul de *Enigma Otiliei*. Ironia voltaireană intervine prompt: „Puteam să-i zicem" *Războiul chino-japonez*. Ei, şi ce-i cu asta? Intitulat *Istoria Franţei*, *Le rouge et le noir*, încetează de a fi ceea ce este? *Singura întrebare este dacă Otilia există în limitele ei*. Ea este normală, firește, şi n-are nici o enigmă de roman poliţienesc. Dacă am pus acest titlu care putea să arate aşa *Enigma Otiliei* ca să se vadă că enigma este şi nu este, e pentru a sugera *procesele unei vârste. Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede că le are.* Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge dându-i totuşi dovezi de afecţiune. *Iraţionalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix*. Apoi Otilia, fără interes material propriu-zis, arată afecţiune pentru Pascalopol. Cazul e destul de comun. Se pare că fetele nu iubesc în chip necesar pe tinerii de vârsta lor şi că bărbaţii în etate exercită asupra lor un curios imperiu. *Asta pentru Felix este o enigmă*. Şi apoi enigmă este tot acel amestec de luciditate şi strengărie, de onestitate şi uşurătate. De ce Otilia să-l prefere pe Pascalopol şi nu pe el, şi de ce apoi să-l părăsească pe Pascalopol pentru *o relaţie mai plată* ? (s.n.). De ce la o fată aşa de fină, urme de impuritate în idealuri?"

Scanned with OKEN Scanner

Pascalopol apare ca un personaj nou în galeria de eroi ai literaturii noastre (P. Constantinescu), nemaiîntâlnit în alte romane. El a fost apropiat de tipul balzacian al moşierului blazat, indiferent, idealist şi idealizat.

Felix are o criză profundă. „Această criză a tinereţii lui Felix, pus pentru întâia oară *faţă în faţă cu absurditatea sufletului unei fete, aceasta este enigma.* Enigmă normală, dar nu în chip necesar superficială, dacă nu vrei cu orice chip să faci consideraţii laterale vulgare. E *rostul criticului de a GHICI* (s.n.) mai departe, în adâncime, ce am urmărit noi, de va fi vreo adâncime...“

Enigma Otiliei este considerat cel mai bun roman al lui G.Călinescu, un adevărat *tablou balzacian de epocă, de la începutul secolului al XX-lea din ţara noastră*, acceptat ca atare de cititori şi de critică. El aparţine metodei realismului, accentul căzând pe tipuri, la care observăm atitudini comice şi tragice, dar tendinţa clasică a autorului se ridică pe planul solar al esenţelor umane. Prin structură clasicistă, a spus-o P. Constantinescu, el continuă pe Caragiale, iar simpatia lui G. Călinescu merge spre marii romancieri europeni din secolul al XIX-lea. *Enigma Otiliei* se constituie ca un moment de aurora în proza interbelică românească.

Dorinţa de încadrare în mediu şi timp apare de la prima frază, citabilă prin frumuseţea clarităţii sale, calmă, cuprinzătoare, circumstanţială. Subiectul este povestit de fiecare critic literar, la fiecare nouă ediţie, şi e simplu în liniaritatea lui. Suntem la Bucureşti, în iulie 1909, unde soseşte de la Iaşi, Felix Sima, fiu de doctor militar, căutându-l pe unchiul său Costache Giurgiuveanu, un bătrân avar din strada Antim. Ca la Balzac, urmează descrierea străzii, casa, interiorul, scara, mobilierul, o mare pasiune a autorului. Acest decor îi provoacă eroului o senzaţie de mister, de straniu, de ceva lugubru, fantastic, ca la mătuşile din casa cu molii. Pasiunea arhitecturii e tipică.

De arta compoziţiei, arhitectonica simetrică, se ocupă Ov.S.Crohmălniceanu. Începutul şi sfârşitul se organizează armonios, cu revenirea unei note, ca în muzică, şi anume tema lui *Nimeni*, aşa de plină de sensuri adânci, aducând aminte cumva şi de finalul romanului *Marile speranţe* de Dickens (*For Sale*). Ieşim din roman cu acelaşi concept filozofic cu care am intrat.

Apoi îi prezintă pe protagonişti: moş Costache, sora lui: Aglae, soţul său: Simion, portrete fizice din care se degajă un puternic profil spiritual negativ, sarcastic (tot mai accentuat pe parcurs). În aceste portrete, autorul utilizează uneltele realismului. Totul pregăteşte o analiză socială a familiei burgheze şi a obiectivelor ei materiale. Lupta pentru moştenirea banilor lui Costache devine o cursă nebună care angajează viclenii şi o veghe de fiară citadină astuţioasă. Personajele, fiind obsedate de acapararea unor bogăţii pe care se tem că le vor pierde, devin comice, inumane, pătimaşe fără nici o aură. Pe deasupra planează şi stigmatul eredităţii în familia Tulea. Decorul romanului pe plan interior este familia burgheză, zvârcolirile ei, prin indivizii dezaxaţi, şi mai puţin strada,

Scanned with OKEN Scanner

oraşul în generalul său decorativ. Portretele sunt tăiate însă pe un larg fundal social. Scriitorul îşi poartă în suflet gloria, iar eroii îşi poartă în piept destinul. Odiosul Stănică Raţiu e în competiţie cu Aglae pentru dezvăluirea locului unde îşi ţine Costache banii, de teamă să nu-i fie furaţi, din care cauză nici nu-i dăduse la bancă (să nu-i piardă prin falimentul băncii). El nu poate respira aerul pur al relaţiilor, ci e otrăvit de suspiciuni, de îndelungatul atac al celor două tabere, pe care el îl simte zi de zi. În sufletul său se dă o luptă crunţă între dorinţa de a lăsa averea Otiliei, fiica lui vitregă, pupila sa, dar cât mai târziu posibil, şi pasiunea tipică pentru banii în sine, tezaurizarea în casă. De partea lui Giurgiuveanu stau Otilia, Felix Sima, moşierul bogat Leonida Pascalopol, care nu urmăresc bani, nu au atracţie pentru plăcerea de a avea aur lichid. Dar cum banii sunt furaţi din saltea de Stănică, familia Tulea rămâne decepţionată. Otilia se căsătoreşte cu Pascalopol şi încearcă să fie fericită, după ce a înţeles că Felix nu o poate face fericită până nu se va realiza pe plan ştiinţific: „Cine a fost în stare de atâta stăpânire, e capabil să învingă şi o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor". Apoi, Otilia se desparte de Pascalopol, care o lasă liberă, plecând în America de Sud, pasiune din nou vizibilă la G.Călinescu şi în alt roman (final). Stănică Raţiu se va realiza pe plan politic, ca alte personaje ale romanelor interbelice, făcând carieră prin bani furaţi, prin abandonarea soţiei etc. Trei familii apar în roman: Giurgiuveanu, Tulea, Raţiu, dar de fapt e una singură: cea burgheză, căci teoriile despre bani ale lui Costache se vor transmite lui Raţiu, iar Tulenii cred că numai prin bani se poate obţine totul: mariaj, inteligenţă, situaţie, perfecţionare sufletească, perfecţionarea speţei umane. Greşeală cumplită la aceste personaje deviate de la norma etică. Ei se bizuie pe bani, nu pe ei înşişi.

Tipologia. Simion e un degenerat senil, un om ce se crede Hristos, un dement când violent, când calm; el e un maniac fără simţul realului, al concretului social. La masă devorează totul, are o privire fixă, îşi pipăie muşchii, caută prin dulapuri. El e un personaj care reprezintă în lume urîtul, dizgraţiosul, iar degetul în gură este semnificativ pentru lipsa lui de sociabilitate şi maniere.

Aglae e personificarea aviditătii, a răutăţii, a setei de îmbogăţire, a invidiei maladive. Pornirea ei e univocă: banii de la Giurgiuveanu. Când se ocupă de copii, îşi neglijează soţul, apoi invers. La prăbuşirea soţului ei, ea nu participă ca o adevărată femeie. Ea nu are afecte în evantai, ci e monomană. Un alt personaj dizgraţios.

Olimpia, fiica Aglaei, soţia lui Stănică, nu are un relief sesizant. Ea e o victimă.

Marina din bucătărie, ruda lor, e folosită pentru economii. Ea are numai un ochi, e posacă şi se teme de cataclisme. Când e vorba de avere, nici ea nu se dă în lături de la o speranţă.

Scanned with OKEN Scanner

Titi e un cretin pur şi simplu. Autorul îşi bate joc de dânsul cu o cruzime de romancier care trebuie să aibă în carte şi reversul lucrurilor frumoase. E un alt degenerat, un întârziat mintal. Desenează mereu şi copiază note de tot felul. În Cişmigiu are delicii la ascultarea muzicii militare. Când e contrazis, suferă fizic; când vede femei, cade în transă, salivând. El cade în familia Sohaţchi, căsătorindu-se cu Ana. Mişcarea sa esenţială este legănarea permanentă. Nu poate fi matur niciodată, e incapabil, isteric în final, apelând la scutul mamei: „Să nu mă insultaţi; că vă spun la mama". El simulează că are friguri creatoare. E tocmai ceea ce satirizează G.Călinescu.

Aurica, fiica Aglaei, are psihologia fetei bătrâne, cu complexe sexuale, cu aviditäţi intime, care denotă un caz de refulare. Ea e în zadarnică aşteptare de aventuri. Se plimbă pe ambele trotuare ale Căii Victoriei; de la nunţi adună betelile. Se îmbracă în bluze albe şi foi negre, pretenţios. Ea e sfărâmată ca personalitate, consecinţa eredităţii şi a nonmariajului său atât de prelungit. E o alienată, fizic şi moral. Aurica e convinsă că „sunt femei urîte care plac bărbaţilor". Drama ei explodează în momentul când e gata să se căsătorească cu Weissmann, şi se duce la spovedanie la popa Ţuică (alt exemplu de satiră la autor). Ea ajunge la o nebunie mută, calmă. „Apoi căpătă o fizionomie desperată, patetică, îşi despleti părul în faţa oglinzii şi începu să cânte lugubru *Te duci* de Drossino. Pe urmă se potoli, se vopsi şi mai violent pe faţă şi-şi începu turneele pe Calea Victoriei".

Stănică Raţiu e personajul central al romanului. E un jovial balzacian. Are vervă, e diabolic, perseverent, astuţios, abil, strateg, opus celorlalţi eroi din familia Tulea. Febrilitatea sa vizează banii, situaţia politică proprie, neglijând familia. Gama manifestărilor sale are nuanţe destinate fiecărui personaj, cu unii se poartă într-un fel, cu alţii în alt fel. El dizertează volubil despre toate temele posibile şi imaginabile, pe o sută sau o mie de subiecte, dar nu e un suflet frumos, ci mârşav, semănând (a spus-o critica) cu Cicicov din *Suflete moarte*. În ţara orbilor, cel cu un ochi e împărat; între Tulenii apatici, el e un exemplu de energie, numai că scopul e sumbru. El e un Mitică al lui Caragiale, un Dinu Păturică, deci un arivist neruşinat, un Tănase Scatiu fără bădărăniile lui dezgustătoare. Pompiliu Constantinescu îl compară cu Gore Pirgu, venal, impostor şi perfid la maximum. El e tipul burghezului politicianist. În mai multe situaţii, autorul se distrează prin ampla prezentare a lui Stănică: când vrea să meargă după Felix care primise cheile de la moş Costache, să caute prin cutii nişte bani; când scoate patru piese din cutie şi dă două doctorului Vasiliad, iar două şi le reţine; când face chef cu băutura lui Costache, când acesta e alături bolnav; când fură banii de sub saltea; când se desparte de Olimpia sub un pretext stupid; când se recăsătoreşte cu fosta întreţinută a unui ofiţer; când se aventurează în politică. El devine astfel un parlamentar tipic pentru regimul antebelic; „fu chiar prefect într-o scurtă guvernare, şi acum este proprietarul unui

Scanned with OKEN Scanner

blockhaus, pe bulevardul Take Ionescu. Unele gazete de şantaj îl acuză că patronează tripouri şi cercuri de morfinomani".

Moş Costache Giurgiuveanu e centrul acţiunii spre care focalizează toate razele, toate personajele şi energiile. El e ca un magnet către care converg acaparatorii şi protectorii. Familia Tulea îi pândeşte averea, Pascalopol, Felix şi Otilia vor să-l apere. Când moare Giurgiuveanu, încetează şi acţiunea. G.Călinescu a dat aici psihologia bătrânului, cu neputinţa lui fizică şi boala psihică. El are manii şi automatisme de senectute, are indecizii tragice care se convertesc în comic, altele comice care se deplasează pe registru tragic. Pe de o parte e un om blajin, dar susceptibil, bănuitor la culme, chiar în momentul sosirii lui Felix, dar pe de altă parte e un om zgârcit, temător, ceea ce îi smulge generozitatea de care ar putea da dovadă în anii senectuţii. Strategia clanului Tulea se loveşte de strategia lui Giurgiuveanu, singur şi slab, împotriva tuturor. Din cauza banilor, nici iubirea sa nu e întreagă, nealterată. Ţine la Otilia, dar ţine şi la banii săi. Când i se propune ceva în legătură cu banii, se pierde, nu mai e omul cumsecade pe care l-am cunoaşte şi accepta. El nu poate rezista în competiţii cu Tulenii care sunt mai mulţi şi perfizi. Dar Costache e unul din acei oameni care deşi vor să facă binele, să apere, din neîndrăzneală, din lipsă de iniţiativă, fac rău altora şi lor înşişi. Retras, singuratic, circumspect la culme, suspectând pe oricine că face aluzii la averea lui, e un obsedat de imaginea morţii pe care ceilalţi o aşteaptă cu nerăbdare. E de citat portretul său, cum e îmbrăcat, cum ţine subsoară cutia cu bani şi în mână cheile fericirii sale şi ale pupilei:

„... un omuleţ subţire şi puţin încovoiat. Capul îi era atins de o calviţie totală, şi faţa părea aproape spână şi, din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinţi vizibili, ca nişte aşchii de os. Omul a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuşi incertă, zâmbea cu cei doi dinţi, clipind rar şi moale, întocmai ca bufniţele supărate de o lumină bruscă, privind întrebător şi vădit contrariat".

În cazul lui Costache operează farsa destinului comic. Metaforic, el e „hoţul de copii" din fotografia văzută de Felix; el e comic în biserică, pipăind banii.

ANTITEZA se constituie între personajele prezentate până acum şi celelalte trei care îl ocrotesc pe Costache: Pascalopol, Otilia şi Felix. Acţiunea se precipită când moş Costache cade între cărămizi şi e găsit de Marina. De acum lucrurile se schimbă într-o strategie militară al cărei şef de stat major este Aglae:

„Aurica, vino repede, că i-a venit rău lui Costache! Cheamă-l şi pe Titi. Treceţi dincolo să nu fure vreunul ceva. Marino! Tu aleargă iute la Stănică. Să vie şi el şi Olimpia şi să aducă doctorul pe care-l ştie el".

De acum comicul, ridicolul şi grotescul devin şi mai suculente.

Expresia seninătăţii apolinice e Pascalopol, care după ce a dat dispoziţii cu privire la rosturile financiare care privesc pe Otilia, ia flautul (preferinţe muzicale călinesciene) şi stând à la turca pe sofa cântă *Menuetul* lui Mozart.

Scanned with OKEN Scanner

Poate că Pascalopol e un alter ego al lui Călinescu, o voce a lui, dintre multele. El a fost acuzat de idealizare, dar cu situaţia pe care o avea, cu educaţia sa şi cu antecedentele sale, nu putea face altfel decât cum a procedat, spre a fi logic în dezvoltarea acţiunii. El e un *vade mecum* al generozităţii, un suflu al afecţiunii dezinteresate. E un personaj reuşit, o spuseseră încă din 1938 atât Ş.Cioculescu cât şi Perpessicius: plimbările propuse sunt o evadare în aproape fantasticul spaţiu al deliciilor naturiste. E ca un erou stendhalian, cu posibilităţi de trimitere la idei sentimentale, la tema vieţii aşa cum e. Nu e tiran nici rigid faţă de femei, ci filosof în felul său, fiind foarte evoluat şi rafinat în comparaţie cu bestiala Aglae. Dar la minunata sa moşie (crede el), dispoziţiile date de dânsul sunt aspre şi categorice, căci „avea disciplina sufletească de a nu se lăsa păcălit". Elegant, monden, el se acomodează situaţiei şi renunţă la Otilia când constată că nu formează ceea ce ar fi dorit amândoi. S-ar putea spune că prin acest personaj se ilustrează lipsa de conflicte pe plan material şi moral; în tot cazul, el nu le oglindeşte. Personajul e transfigurat în sensul clarităţii şi olimpicului.

Otilia are o enigmă pe care Felix vrea s-o afle, dar de fapt şi Felix are o enigmă, indescifrabilă, cu toată exegeza ce s-a făcut în legătură cu vizita Otiliei la dânsul, în timpul nopţii. Odaia fetei are trei oglinzi mobile, metaforic cele trei atitudini ale acestor trei personaje ce formează un triumvirat moral victorios asupra imoralităţii Tulenilor, Sohaţchilor şi a lui Stănică. Motivul oglinzilor nu este aici pur decorativ, gratuit, ci implică un tâlc al interiorului personajelor. Mobilitatea uneia dintre ele este însăşi mobilitatea psihicului Otiliei care nu se poate cristaliza deodată. „Sunt o nebună, Felix, nu trebuie să te iei după mine", zice Otilia. Ea trece repede de la o stare la alta, ca apele oglinzii care reflectă tot alte vedenii şi peisaje. Ca unui erou din Cezar Petrescu, i se îndeplineşte orice dorinţă. Felix, care nu e pozitivist, un om de ştiinţă, care admiră tenacitatea, autoritatea, siguranţa omului în toate, nu poate înţelege mobilitatea tinerească a Otiliei, căci el ştie că lucrurile trebuie să fie precise, statornice până la o anumită limită. Labilităţile sufleteşti nu sunt bune şi oamenii nehotărîţi sunt nefericiţi. Otilia e rece, tatonează uneori, dar şi copilăriile ei, capriciile ei ne fac să tremurăm de emoţie, să zâmbim iertător. Ea face serios bucătărie dar face cu ingenuitate costumaţia păpuşilor, alternând suavul cu banalul. Felix nu înţelege acest continuu balans între una şi alta: îl iubeşte pe Felix, dar se căsătoreşte cu Pascalopol. Strălucirea mondenă şi intimitatea îi cer prioritatea şi ea se străduieşte să le satisfacă pe ambele. Ea este o enigmă pentru Felix şi Felix e o enigmă pentru Otilia, căci s-a stăpânit în mod excepţional, urmându-şi linia sa etică. Otilia e aici tipul adolescentei adorabile, neuitate, inefabile, contradictorii din inocenţă, pe care nu o poţi uita, cum spunea Ibrăileanu despre astfel de chipuri de femei. Avatarurile Otiliei provin din dezinteresul ei total pentru ce trebuie să facă raţional şi opţiunea ei finală pentru America de Sud are ceva atât de romantic încât se armonizează cu firea ei. „ — Tu nu cunoşti viaţa, Felix —

Scanned with OKEN Scanner

reluă Otilia ideea — pentru o fată, reuşita în viaţă nu e o chestiune de studiu şi de energie. Admir inteligenţa şi voinţa ta de bărbat, astea nu sunt bune şi pentru o femeie. Rostul femeii este să placă, în afară de asta nu poate fi fericire" (IV, 282). Iar tot atunci, în convorbirea cu Felix: „Succesul nostru în viaţă e o chestiune de viteză, iubite Felix. Ah, ce rău îmi stă negrul, mă învineţeşte la faţă" (IV, 282). După scena aceasta, Otilia îşi împarte lucrurile. Apoi va spune: „De obicei fetele admiră pe oamenii ca tine şi merg după oameni ca Stănică". Otilia a fost o enigmă şi pentru Pascalopol. Din nostalgia amintirilor pure, după război, deci după 10 ani cel puţin, Felix trece din nou pe strada Antim, unde stătuse Otilia în vremea tinereţii ei, ca să vadă imensa părăginire şi ecoul poësc că nu stă *nimeni* acolo.

Felix e tipul omului echilibrat, clasic, rece, întreprinzător, sigur de sine şi tenace, căsătorit bine, ajuns profesor universitar. El e plin de voinţă şi stăpânire de sine, un gentleman cu Otilia, care îl înţelege la sfârşit că el nu e capabil de nebunii. El are conştiinţa valorii personale şi e pregătit solid în meseria sa. Pentru Pompiliu Constantinescu, Felix reeditează situaţia din *Cartea nunţii* în ce are tânărul mai poetic, dar tratat obiectiv. E de un avânt explicabil la un tânăr student în medicină, fiu el însuşi de doctor, cu însuşiri excepţionale şi nevanitos, nepedant. Când fata nu-i răspunde la scrisoare, Felix pleacă pe jos până la Băneasa, prin frig, ca spre a compensa durerea pe alt plan.

În romanul *Enigma Otiliei*, categoriile tragic, comic, ridicol, transferul lor reciproc, intrarea unora în sfera altora se face cu abilitate încât tabloul social al epocii 1909—1922 (acesta din urmă sugerat în final) apare cu garanţia autenticităţii maxime când e vorba de transfigurarea relaţiilor pe planul ficţiunii literare. Mediile sociale investigate, minuţiozitatea analitică, morala, tipologia îl fac balzacian.

Enigma Otiliei e unul din cele mai bune romane ale perioadei interbelice româneşti, model de epică balzaciană modernizată în stil clasic.

Reproducere după vol. Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vânturache, *Analize literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA ELIADE (1907—1986)

La ţigănci

Nuvela *La ţigănci* (iunie, 1959) devine o cristalizare evidentă a noului tip de fantastic, care se va instaura de aici înainte definitiv în opera lui Mircea Eliade. De altfel, şi din punct de vedere al valorii artistice, nu ezit să consider această nuvelă drept capodopera scriitorului, una dintre cele mai bune din literatura română.

Mai întinsă decât celelalte nuvele, *La ţigănci* este şi mai riguros construită. Episoadele, despărţite grafic, în număr de opt, constituie etape distincte ale aventurii lui Gavrilescu, perfect simetric organizate (I: în tramvai; II — III: la ţigănci, cele trei femei; IV: la ţigănci, „visul"; V: în tramvai, la Voitinovici; VI: acasă; VII: pe drum, în birjă; VIII: la ţigănci, plecare finală). Deci, după un episod introductiv plasat în lumea cotidiană, normală, a lui Gavrilescu, urmează trei episoade la ţigănci (acestea tot în număr de trei!), apoi trei episoade în lumea exterioară, acum „anormală", dezorganizată, şi, în fine, reîntoarcerea la ţigănci şi plecarea definitivă, „dincolo". Pendularea lui Gavrilescu între Real şi Ireal este deci organizată dialectic. (...)

Tehnica narativă a lui Mircea Eliade continuă acum procedee întâlnite încă din *Şarpele*, respectiv *integrarea efasată* în text a unor termeni cu valoare *simbolică*, ori de semnal al unei alte semnificaţii decât cea literală. Esenţială şi definitorie pentru proza lui Mircea Eliade mi se pare *discreţia*, voita lipsă de spectaculozitate a procedeului. *La ţigănci* se pretează la nenumărate speculaţii şi trimiteri mitologice, la toate nivelurile textului.[...] Evidenţa construirii nuvelei ca o *alegorie* a morţii, mai bine zis, *a trecerii spre moarte*, nu mi se pare că mai necesită demonstraţii mitologice, tocmai pentru că se sprijină, din punct de vedere literar, pe *convergenţa conotaţiilor* textului. Există, din acest punct de vedere, în nuvelă, *o strategie generală* a epicului, care ţine atât de o atentă *mise en scène* a evenimentelor, în sens de creare a unui veritabil „spectacol", cât şi de o tratare a cuvântului în tehnici mai curând lirice, frecvente în poezie. Evenimentul narat capătă ambiguitate prin varierea nesfârşită a decorului, actorilor şi a perspectivelor — divergente — ale acestora, deci exact ca pe o scenă în care ceea ce este *prezentat* nu mai poate fi *comentat* de autor, păstrându-şi o enigmatică autonomie.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, întreaga nuvelă are o perfectă *logică literară*, întreruptă însă brutal, exact la mijlocul textului, după episodul al IV-lea, plecarea de la ţigănci, când tot ceea ce urmează nu mai poate fi considerat, ca până atunci, drept o „vizită" într-o casă de toleranţă, de un excentric cam oriental, ci, eventual, drept o bâjbâială a unui individ confuz printr-un oraş toropit de căldură, cu oameni şi ei confuzionaţi. A doua parte a nuvelei, într-o perspectivă literală, are în fond aceeaşi *logică a absurdului* ca şi *Căldură mare* a lui Caragiale, schiţă deloc fantastică, deloc stranie, ci doar comică, pentru că întreaga confuzie care a lovit pe bucureşteni este „explicată" prin factori „climatici". Cele două logici din nuvela lui M. Eliade nu sunt deci *calitativ* diferite, ci numai *separate*, acţionând strict succesiv şi chiar justificându-se reciproc, căldura, euforia şi excitaţia subiacentă a vizitei la „ţigănci", conjugându-se pentru a explica „distracţia" şi „confuzia" ulterioară a lui Gavrilescu. (...)

Primul episod din *La ţigănci* este cel mai evident, poate, pentru *tehnica epicului dublu* la Mircea Eliade. Literal, el este o simplă relatare a unei discuţii din tramvai despre ţigănci ca instituţie, între nişte bărbaţi, pseudoscandalizaţi. În planul secund încep să apară însă nişte motive care în primul plan nu au nici o pondere. Câteva gesturi: plata biletului de tramvai de către Gavrilescu, după o îndelungată căutare prin buzunare a unei bancnote potrivite; gesturile excesiv politicoase ale lui Gavrilescu, locvacitatea lui faţă de necunoscuţi cu o tendinţă spre confesiune, la fel de excesivă. Câteva obsesii: *ce este* în grădina ţigăncilor, întrebare pusă de fiecare dată când trece pe acolo (de trei ori pe săptămână!); colonelul Lawrence al Arabiei, pe care căldura „l-a lovit în creştet ca o sabie, amuţindu-l"; *idem*, amintirea unei scene din Charlottenburg, deocamdată fugitivă, necomentată interior. (...)

Toate aceste motive încep de pe acum să configureze planul secund de semnificaţie, devenind adevărate leit-motive ale nuvelei, dar, repet, fără nici un relief stilistic, aproape „îngropate" în text. În episodul al V-lea după plecarea de la ţigănci, biletul de tramvai, cu preţ sporit, va fi un prim indiciu al intrării într-un Real straniu modificat; locvacitatea lui Gavrilescu va creşte în faţa celor trei fete, întorcându-l mult spre trecut, până la a nu mai putea îndeplini proba ghicitului din prezent; de aici şi intensificarea motivului „apelului la memorie" (reluat întocmai cu aceleaşi cuvinte, în momentul ieşirii de la babă, în episodul al V-lea!), pe care Gavrilescu şi-o va găsi treptat, înţelegând progresiv drama lui, până la reîntâlnirea finală cu Hildegard; uruitul tramvaiului îl va auzi şi în episodul al II-lea şi în al V-lea adică la intrarea şi la ieşirea de la ţigănci, în faţa babei (!), ca un ultim şi respectiv prim semnal al lumii rămase „afară", al Realului cotidian, pe care însă, într-adevăr, va fi „prea târziu" să-l mai regăsească; exclamaţia are deci o simbolică valoare de adio vieţii lui şi Realului cunoscut până la ţigănci; în fine, ce este în grădina lor Gavrilescu nu va afla niciodată, nici măcar în finalul nuvelei, când părăseşte totul, definitiv, alături de Hildegard...

Scanned with OKEN Scanner

Citind în continuare nuvela, realizăm treptat apariţia unor noi motive epice, a căror funcţie se precizează progresiv, dar cu un soi de, aş zice, nonşalanţă a autorului. Intrarea în domeniul ţigăncilor nu este întreprinsă în nici un scop erotic (de altfel, aparenţa de prostituate a „ţigăncilor" e mai mult convenţională, nimic nu o sprijină concret; „fetele" sunt evocate muzical, simple siluete graţioase şi enigmatice, delicat-triste, cadâne, vestale ori preotese în temple ori haremuri de haşiş), ci din dorinţa de *cunoaştere* şi de căutare a unei oaze de răcoare, definibilă deci prin *opoziţie* cu căldura sufocantă *de afară*. (...)

Emoţionat înainte de a intra în bordei, înăuntru, Gavrilescu „se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui. „Hildegard! exclamă el, adresându-se fetii. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste."

Timpul retrăgându-se, apare Memoria. Iată o relaţie ciudată, pentru că este inversă celei din conştiinţa diurnă. O altă memorie începe să funcţioneze acum, prin care faptele existenţei i se revelează lui Gavrilescu drept etape ale *destinului* său; eliberate de greutatea prezentului, el poate vedea acum nu scopul mărunt (să se reîntoarcă la madame Voitinovici, să-şi ia servieta uitată), ci *viaţa lui ca întreg*, perspectivă care marchează deja *distanţarea* de această viaţă.

Când i se cere să ghicească ţiganca, Gavrilescu lăsă „să-i cadă pălăria de paie, şi le privea fix, împietrit, ca şi cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de paravane". (...)

Ritul ghicitului ne apare ca *o ultimă şansă de cunoaştere*, de depăşire, adică, a limitelor umanului. Ce s-ar fi întâmplat atunci? „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, şopti grecoaica. Ţi-am fi cântat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos..." Paradisul este văzut ca un harem nesfârşit (în acord deci cu literalul situaţiei!), fericitul nemuritor devenind un *homo ludens*, dar cu dreptul de a vedea tot (=„toate odăile"). Beatitudinea, seninătatea condiţiei divine, iată ce ratează Gavrilescu. Pentru că „s-a rătăcit în trecut" şi „trece timpul". (...)

Visul care urmează (episodul al IV-lea) îmi pare un *coşmar al traversării materiei*. Fără a căuta cu orice preţ corespondenţe în ritualul „terestru" al morţii, mă simt tentat a asocia labirintul, întunericul, tăcerea, spaima, teroarea obiectelor, goliciunea aproape grotească a trupului diform, senzaţia finală de înfăşurare în draperie „ca un giulgiu" şi de sufocare în „pâslă", din experienţa lui Gavrilescu pe tărâmul ţigăncilor, obiceiurilor de îngropare. (...)

După euforia şi nonşalanţa momentului precedent, teroarea de acum; după visul morţii, anxietatea şi dezgustul ei. Exact când fetele au dispărut, cu dansul şi frumuseţea lor, când Gavrilescu a ratat ultima şansă a spiritului său, apare moartea ca mizerie a trupului, copleşind himerele amintirii!

Reîntoarcerea în viaţă (=„Real"), din episoadele V — VI, la personalitatea profesorului de pian, cu ticurile ei, înseamnă reîntoarcerea în Timp. „Ah,

Scanned with OKEN Scanner

exclamă [Gavrilescu], ridicându-se anevoie de pe sofa, cum trece timpul". Fraza, normală literal, devine ironică în planul adânc al textului. Crezând că „realizează" trecerea timpului, personajul uită tocmai esenţialul, pentru că nu are conştiinţa noii sale condiţii existenţiale: nu câteva ore, ci câţiva ani au trecut.

Concentrat şi lapidar în tărâmul celălalt, Timpul a rămas masiv şi amplu, „dincoace". Proiectat acum pe alte coordonate, ascultând de alte legi, Gavrilescu nimereşte în altă lume, cea de peste cinci, opt ori doisprezece ani. Else a plecat de doisprezece ani, când „a murit" d-l Gavrilescu, i se spune (dovada ar putea fi definitivă pentru „fixarea" morţii lui Gavrilescu în momentul intrării în grădina ţigăncilor!), Otilia s-a măritat şi a plecat cu opt ani în urmă. *Rătăcit în trecut*, a ratat *prezentul*, adică veşnicia fiinţelor divine; acum, *rătăcit în viitor*, ratează din nou prezentul, adică efemerul bogat al fiinţelor umane! Dar, fapt şi mai important, chiar în cursul *timpului povestirii*, măsurabil pentru Gavrilescu (literal!), în aceleaşi unităţi temporale ca înainte de vizita la ţigănci, Timpul uman, al „celorlalţi", trece furtunos, ritmurile fiind ireconciliabile. Banii lui sunt primiţi de către taxator la prima cursă cu tramvaiul, dar nu şi la a doua, unde află că banii s-au schimbat „de un an". Tulburat de straniul evenimentelor, Gavrilescu face mereu apel la memoria sa, ca şi în primul episod, neînţelegând ce s-a întâmplat între timp.

Fantasticul reapare, aproape ca supranatural, prin extraordinara figură a birjarului-dricar, „muscal" bucureştean din celălalt secol, bonom, visător incorigibil şi generos, perfect verosimil literal, dar evident mesager al morţii, în planul secund, Charon, „traversându-l" pe Gavrilescu „dincolo". Înstrăinat în „Real", incapabil să se mai orienteze în legile omeneşti „ciudate", omul se reîntoarce în „Ireal", în acel punct de joncţiune cu Realul, pentru a cere — supremă naivă neînţelegere! — socoteală de cele întâmplate. Rezultatul va fi însă că va pleca, definitiv, în Ireal. „Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis." Chiar moartea pentru Gavrilescu, rămâne un vis, nu o luciditate. „Îi e frică", remarcă înduioşată Hildegard. În acest popas între viaţă şi moarte ea l-a aşteptat pentru a pleca împreună, poate, pentru că şi ea ratase „ghicirea ţigăncii". Roabă şi ea a trecutului, a unei dragoste neîmplinite, femeia realizează situaţia, dar nu o poate transcende; utilizând pluralul solidarităţii, al unui destin în sfârşit comun („toţi visăm"), ea devine un „ghid" al bărbatului, o nouă Beatrice. Final liric, de cea mai pură poezie pe care a realizat-o până acum proza lui Mircea Eliade.

Reprodus după vol. Mircea Eliade,
La ţigănci, Editura pentru literatură, 1969,
fragmente din *Dialectica fantasticului*

Scanned with OKEN Scanner

N. STEINHARDT (1912—1989)

Jurnalul fericirii

La moartea tatii mi-l aduc aminte cu faţa trasa, de o gravitate dincolo de tristeţe, stând în picioare în faţa patului şi învăţându-mă să spun rugăciunea inimii. A rămas apoi singur în odaie, îngenuncheat, făcînd din cuvintele Psalmilor o punte spre nevăzutul în care se cufundase prietenul său.

După aceea el continuase să ne viziteze, dar din ce în ce mai rar, retrăgîndu-se tot mai mult din lume, în sihăstria mănăstirii Rohia. Ultima oară, prin ianuarie 1989, l-am întâlnit pe stradă, în dreptul Universităţii şi atunci m-a înfiorat lumina chipului său contrastând violent cu cenuşiul amiezii noroase. Se sprijinea în baston, vorbirea îi era întretăiată, dar o blândeţe fără margini îi aurea slăbiciunea. I-am povestit la colţul străzii despre ultima mea descoperire privitoare la piesa lui Shakespeare, *Othello*, în care eu vedeam o dramă a credinţei, o zbatere între „demonizare" şi „desdemonizare". El m-a ascultat cu acea neuitată concentrare şi în ochii lui a tremurat din nou licărul iscoditor care îl îmboldea întotdeauna pe vorbitor cu nerostita, dar limpedea, veşnic prezenta întrebare: „Bine, bine, dar unde vrei să ajungi? "

Deschizând *Jurnalul fericirii*, după doi ani de la ultima noastră revedere, am descins în imperiul de taină al fiinţei lui inaccesibile şi m-a cuprins o tristeţe asemănătoare celei pe care pelerinii ajunşi la Emaus vor fi simţit-o după plecarea Învăţătorului: „Oare nu ardea in inima noastră când ne vorbea pe cale?"

Citind mai departe, mi-am dat seama că senzaţia de durere fizică a unei atari pierderi nu era decât un moment al traiectoriei, căci cartea lui nu este numai un jurnal al orelor trecute, ci mai ales un pelerinaj al sufletului care îşi face din vremelnicie o cale spre etern şi în această călătorie, Nicu Steinhardt ne ia cu el, corectându-ne prezentul şi pregătindu-ne pentru cele viitoare.

Într-o epocă în care se instituţionalizaseră delaţiunea, versatilitatea şi minciuna, el a găsit tăria să dea suflu unor virtuţi medievale ca fidelitatea, curajul şi credinţa, construindu-se pe sine şi învăţîndu-i şi pe alţii cum si să transforme realitatea într-n „castel" în sensul don-quijotesc al cuvântului, iar nu într-o „cârciumă", de prostire a vulgului. *Jurnalul fericirii* este, din acest punct de vedere, un îndreptar menit să sporească rezistenţa umanului la neant, să opună haosului principiul moral după care adevărul este înţelesul pe care i-l dai

Scanned with OKEN Scanner

vieţii tale, în drumul către Dumnezeu. M-am întrebat pe parcursul cutremurătoarei lecturi cum anume s-ar putea defini această carte unică în spiritualitatea românească faţă de *Divina Comedie*, pornind de la gândul că ambele au fost concepute în perioade de maximă corupţie şi de închistare demenţială, perioade care de altfel şi-au pregătit prin rigiditatea lor dogmatică propria lor prăbuşire, prin izbucnirea Renaşterii şi respectiv a marilor mişcări anticomuniste.

Ca şi Dante călăuzit în Infern de Virgiliu (spiritualitatea antică), autorul *Jurnalului* intră în Iadul închisorii având de partea sa cultura care taie în întuneric şi disperare o potecă spre izbăvire. Dar de aici încep deosebirile. Ascensiunea lui Dante e mai mult sau mai puţin o proiectare livrescă a eului-spectator în spaţiile morale, pe când cartea lui Nicu Steinhardt înregistrează viul unei experienţe directe a condamnatului care se salvează prin cazne spirituale, revelaţii şi rigori, ajungând la starea de graţie printr-o neobosită lucrare de prefacere lăuntrică. Este adevărat însă că lumea întâlnită de Dante în Infern, ca şi cea din temniţele comuniste, aparţine unor elite. Floarea intelectualităţii româneşti este aruncată în beciurile exterminării pentru că se urmărea stârpirea inteligenţei şi a elanului lucid creator: se puseseră la zid cultura şi credinţa tocmai pentru că ele dădeau minţii forţa de a se elibera de sub tirania totalitarismului. Păcatul capital al acestor oameni era că nu putuseră fi reduşi la condiţia de turmă, că erau exemplari şi în principiu incoruptibili. În infernul dantesc, marii condamnaţi sunt prizonierii lumescului în toate ipostazele, iar sufletele lor nu pot depăşi închisorile vremelnicelor lor râvniri. Iată de ce, părăsind locul celor fără de speranţă, Dante se pomeneşte împovărat, prin iniţiere, de toate durerile omenirii, pe când eroul *Jurnalului* iese din temniţă întărit, curăţit şi botezat. Pentru el ca şi pentru alţi camarazi de suferinţă, precum C. Noica, Sergiu Al. George, Dinu Pillat, detenţia a însemnat o triplă asceză, o triplă iluminare a fiinţei de pe urma confruntării în singurătate cu ea însăşi, cu cei mai vrednici şi cu cei mai puţin rezistenţi. Fidelitatea faţă de prieteni a fost o treaptă pe care au suit-o pentru a se împrieteni cu Iisus şi pentru a se despărţi prin aceasta de cele trecătoare. Iubirea, ca şi în *Divina Comedie*, este calea spre Dumnezeu, descrisă însă de Nicu Steinhardt în sensul ortodoxiei. Iar dragostea îi relevă în final osânditului mântuit polifonia adevărului, divina toleranţă, libertatea sacră a comunicării cu lumea.

Jurnalul fericirii poate fi perceput şi ca o cruciadă a spiritului modern pentru redobândirea sfinţeniei limbajului.

Urmărind neantizarea personalităţii, reducerea fiinţei la numitorul comun al anonimatului, comunismul a opus Logos-ului creator cuvântul care ucide. Elementarul adevăr 2 x 2 = 4, de pildă, a fost camuflat, iar susţinătorii lui — întemniţaţi printr-un decret vizând exterminarea sensurilor esenţiale. Mentalitatea totalitaristă după care „totul e permis“ şi „totul e posibil“ a căutat să relativizeze înţelesul cuvintelor prin eludarea moralei şi prin ispita haosului, încurajând oportunismul, agresivitatea şi instinctul de posesiune. (...)

Scanned with OKEN Scanner

În acel peisaj labil (1948—1964) în care comunicarea implica pânda reciprocă, delaţiunea, tranzacţia încheiată în vederea obţinerii unor comodităţi materiale cu preţul negării demnităţii, Nicu Steinhardt şi-a pus întrebarea: În ce împrejurări cuvântul dat nu mai poate fi luat înapoi? Altfel spus: Ce anume determină şi duce la starea de neatârnare a limbajului? *Jurnalul fericirii* începe chiar cu răspunsul la fundamentala căutare: numai cuvântul lăsat cu limbă de moarte, cuvântul ca legat testamentar nu poate fi denaturat. Cele trei soluţii oferite de Soljenîţîn, de Zinoviev şi de Churchill-Bukovski au în comun aceeaşi atitudine: înfrângerea temerii în faţa morţii — care este în fond premisa libertăţii. Nemaifiindu-ţi frică de moarte, devii invulnerabil şi nepăsător în faţa tentativelor de „cumpărare", opui slăbiciunii trupeşti tăria spiritului, răspunzi îndemnului la laşitate prin sfidarea vitează. Interogatoriile, strategiile de exterminare fizică, subtilităţile Securităţii îşi pierd consistenţa dacă voinţa e îndeajuns de dârză să treacă de pragul servituţilor efemere. Iar aceasta nu e teorie, ci învăţătură vie, dobândită de însuşi autorul *Jurnalului* în timpul detenţiei. În momentul în care condamnatul îşi reprimă spaima de neant, el intră în împărăţia valorilor pure, în imuabilul lor, unde îi întâlneşte pe Socrate, pe Iisus, pe Don Quijote, pe o mulţime de fiinţe, unele reale, altele fictive, ale căror destine exemplare au lăsat urme de aur în istoria şi cultura lumii din vechime şi până azi. Totodată Nicu Steinhardt ne face, prin cartea sa, să fim părtaşi la fericirea celui care, supus răului, are revelaţia binelui, care se întoarce din „pustie" pentru a ne împărtăşi din plinătatea trăirilor sale acolo. Aceasta pentru că într-o epocă bântuită de molimele alienării de toate soiurile un om poate vorbi cu înfrigurare despre imposibilitatea deşertului şi a singurătăţii. El însă se află pe urmele Logosului şi de aceea credinţa lui în iubire şi dăruire e nestrămutată. Totuşi *Jurnalul fericirii* nu este şi nici nu vrea să fie creaţia unei singure minţi. Fidel viziunii creştin-renascentiste după care omul e o fiinţă polifonică, o însumare de raze şi o oglindă a infinitului divin, Nicu Steinhardt se aşază în scrierea lui nu în postura de protagonist, ci în cea de participant, perspectivă care îi permite să-şi pluralizeze eul, să-şi universalizeze reacţiile, într-o continuă mişcare de personalizare, despersonalizare şi impersonalizare. Astfel comportamentul său pare modelat neîntrerupt de ceilalţi, aflaţi în imediata vecinătate a închisorii sau în îndepărtata apropiere a culturii şi credinţei, ori a amintirilor din copilărie şi tinereţe. *Jurnalul* e poate una din cele mai mai originale împletiri de citate, una din cele mai îndrăzneţe îmbinări de voci, autorul nefiind niciodată mai în largul său decât atunci când ascultă, parafrazează sau povesteşte despre alţii pentru a se înţelege pe sine. Nu face nici un pas neînsoţit de exemple, de sfaturi, de reacţii pro şi contra, stilul adaptându-se neîncetat varietăţilor cromatice şi nuanţelor sonore de la anecdotă la meditaţie, de la calambur la sentinţă, de la conversaţie la rugăciune, de la zgomot la muzică. Din loc în loc, în *Jurnal* apare motivul colajului sub titlul BUGHI MAMBO

Scanned with OKEN Scanner

RAG, unde frazele unor mesaje suprapuse sunt decupate astfel încât să creeze impresia tragi-comică de babilonie a limbajului, dar însuşi faptul că structura se repetă la anumite intervale determină încorporarea imaginii de dezordine într-o armonie superioară care transformă distonanţa în element componistic. Înţelegem că puterea logosului ţine de fecunda diversitate a firii, creştinismul fiind, după cum revelă un citat din Berdiaev — „tragedia libertăţii", iar pentru a fi liber trebuie să te supui cu toată fiinţa disciplinei morale. *Jurnalul fericirii* este în acest sens o recuperare a sacralităţii limbajului, deoarece, pe de o parte, ne dezvăluie cum se poate ajunge la universalizare prin „rodajul convieţuirii care scoate din uz ochelarii cu dioptrii de îngustare, începi să constaţi o anumită doză de dreptate în şi la fieştecine şi că se prea poate întâmpla să fii Persan"; iar pe de altă parte, ne arată cum vremelnicul poate sluji eternul prin sfinţirea vieţii orientate ascendent către desăvârşirea spirituală. Această direcţie explică extraordinara coeziune pe care o capătă multitudinea citatelor, varietatea experienţelor şi a personajelor unite într-un etern al căutării. Iată numai trei din cascada de adevăruri care ne îmbogăţesc la sfârşitul lecturii: „Să învingi înseamnă să înaintezi" (Frederic al II-lea), „Frumuseţea e pretutindeni, dar nu se dezvăluie decât dragostei" (Emile Mâle), „Cred, Doamne, ajută necredinţei mele" (Marcu, 9,20).

Jurnalul fericirii este cartea unui spirit de elită, care prin harul său de om şi de artist va forma elite ori de câte ori lumea se va apleca asupra acestor pagini doldora de învăţăminte.

Reprodus din *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 1-2, 1992, (fragmente)

Scanned with OKEN Scanner

MARIN PREDA (1922—1980)

Morometii

„Scriind, a declarat Marin Preda, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil şi profund pentru toată viaţa şi de aceea cruzimea cât şi josnicia, omorurile şi spânzurările întâlnite des la Sadoveanu şi Rebreanu, şi existente, de altfel, şi în viaţa ţăranilor, nu şi-au mai găsit loc şi în universul meu scăldat în lumina eternă a zilei de vară."

Încă din nuvele, Marin Preda a prins să contureze un nou tip de ţăran român, un om cu o judecată ageră, cu viaţă interioară, cu gesturi şi vorbe ce se deosebesc de gândurile lui, cu contradicţii între claritatea gândirii şi reacţia exterioară, un ţăran închis în sine şi prudent faţă de duşmăniile din afară. În volumul *Întâlnirea din pământuri* (1948) un asemenea ţăran este Paţanghel din nuvela *O adunare liniştită*, un Moromete mai glumeţ şi mai expansiv. De altfel, Ilie Moromete din cunoscutul roman e poreclit Paţanghel.

În 1955 a apărut romanul *Morometii*, impunând acest nou tip de ţăran, faţă de literatura inspirată din viaţa satelor noastre, care avusese momente de culme, mai ales prin Rebreanu şi Sadoveanu. S-a spus că Ilie Moromete e un personaj unic prin deosebita lui complexitate sufletească, detaşându-se net în cadrul tipologiei din romanele noastre ţărăneşti.

Roman de observaţie rece, necruţătoare, într-un stil analitic, dar şi epic concentrat într-o sinteză proprie lui Marin Preda, străin oricărui sentimentalism minor, *Morometii* înfăţişează drama unei familii de ţărani, declinul unei gospodării ţărăneşti din câmpia dunăreană. Familia lui Ilie Moromete e formată din trei fii din prima căsătorie, Paraschiv, Nilă şi Achim, soţia lui a doua care are o fiică, familia mărindu-se cu o fată şi un băiat, Niculae, care va deveni el însuşi erou principal morometian.

Armonia şi solidaritatea familiei şchioapătă tot mai mult, chiar din primele scene. Copiii cei mari o urăsc pe mama lor vitregă şi pleacă la Bucureşti pentru a câştiga mai bine, cu oile, apoi cu caii; familia intră într-o criză care o macină până la ruină, cu toate calităţile lui Ilie Moromete, om inteligent, plin de umor şi de fantezie, care iubeşte conversaţia şi reveria ca un intelectual autentic.

Scanned with OKEN Scanner

Cheia romanului este lupta acestui om complex şi intransigent cu noile condiţii şi împrejurări potrivnice. Candoarea lui este rănită de criza în care intră familia lui, fără putinţa de-a se restabili în făgaşul iniţial. Crezând că lucrurile trebuie să se desfăşoare după exigenţele raţiunii lui, Ilie Moromete reprezintă ceea ce M. Ungheanu numeşte cu o formulă potrivită „dezarmata intelectualitate". El trăieşte „drama ficţiunii contrazise", întrucât realităţile ce-l vor doborî nu s-au conformat deloc iluziilor lui. (...)

Gospodăria se prăbuşeşte, prăbuşind şi utopiile în care se complăcea Moromete, ce se desfăta cu bucurii intelectuale gratuite şi cu reverii ale unui om contemplativ. Meditând adânc asupra propriei opere, Marin Preda conchide: „Drama lui Moromete este drama născută din conflictul dintre iluzie şi realitate, drama ignorării cruntelor realităţi". Seninătatea ce trebuia să plătească e definită astfel: „Era unul dintre aceia care mai credea că lumea e aşa cum şi-o închipuia el, care credea că speranţele sunt bucurii adevărate şi nenorocirile numai ale altora şi care în loc să se oprească, să se trezească şi să se înspăimânte, trecea pe drum liniştit şi încrezător".

Ilie Moromete are o comportare dispreţuitoare faţă de afacerişti ca Tudor Bălosu, socotit fiinţă inferioară (credea că fiica lui Polina, a făcut o mare prostie că s-a măritat c-un flăcău sărac ca Birică), el considerând că singura deşteptăciune pe lume e să ştii să învârteşti afaceri. Moromete îşi alegea prieteni în funcţie de inteligenţa lor, de aceea îl iubea pe Cocoşilă „care stârnea în Moromete ceva neînchipuit de plăcut", mai ales că acela îl provoca la discuţii seducătoare despre politica vremii, în poiana lui Iocan, un fel de cenaclu spiritual al satului şi, mai presus de toate, se proclama pe sine mai inteligent decât Moromete.

Detesta prostia, mai ales când era infatuată şi avea pretenţia de a conduce: „prostul, zicea el, e dat şi el de Dumnezeu şi trebuie să trăiască, dar nu sub denumirea de deştept, să nu se mai înţeleagă cine e, ci sub denumirea lui de prost, aşa cum l-a ştiut totdeauna lumea şi nu l-a pus niciodată în vârf". În asemenea formulări aforistice pline de umor, Moromete vorbeşte de „proştii deştepţi care ajung sus pentru că dau din coate şi asudă, pe când adevăraţii deştepţi sunt leneşi".

Opus contemplatorului Moromete este revoltatul şi omul de atitudine şi acţiune, foarte bine conturat, Ţugurlan.

S-a scris,[1] pe nedrept, despre şiretenia lui Ilie Moromete. Mai degrabă eroul nostru aminteşte de ciobanul Mioriţei, prin loialitatea cu care nu face uz de calităţile lui naturale, pentru a se salva ca atâţia alţii într-un univers feroce sub semnul lui homo homini lupus.

În felul acesta Ilie Moromete, prin spiritul lui larg şi plăcerile spiritului, e departe de energia elementară de om de gloată a lui Ion a Glanetaşului.

---

[1] Florea Fugariu, *Moromeţii*, *Viaţa românească*, nr.7/1964

Scanned with OKEN Scanner

Ilie Moromete e personajul simbolic şi tragic al dispariţiei ţărănimii tradiţionale, al unei imposibile întoarceri.

S-a scris[1] că Morometii (e vorba de volumul I) conţine o serie de episoade cu semnificaţie de simbol tragic şi că unul dintre cele mai relevante este scena tăierii salcâmului, ca o primă lovitură pe care o primeşte familia patriarhală, scenă care anunţă căderea lui Ilie Moromete din finalul cărţii.

Salcâmul, un arbore bătrân, dominant, era privit cu admiraţie de tot satul. Dar Moromete îl doboară cu topoarele. În timpul prăbuşirii impunătorului salcâm, se aud bocete în cimitirul din apropiere. Este preludiul tragediei unei familii lovite în resorturile ei fundamentale.

Se prefigurează într-un fragment tragismul întregului roman: un ţăran cu calităţi superioare a căutat în zadar să-şi păstreze seninătatea, armonia interioară împotriva presiunii brutale, dezastruoase, provocate de setea de îmbogăţire.

Ion avea rapacitatea înavuţirii cu orice preţ, călcându-şi în picioare umanitatea. Ilie Moromete îşi apăra zadarnic libertatea de spirit. Drama lui se desfăşoară pe ruina economică a proprietăţii ţărăneşti din preajma celui de-al doilea război.

Volumul al II-lea reia tragedia lui Ilie Moromete în condiţiile noi ale societăţii, până la moartea lucidului ţăran evocată în pagini impresionante. În volumului al II-lea nu mai e Moromete cel dinainte, ce ne captiva prin inteligenţa lui, dar căderea lui e motivată estetic şi e de un zguduitor tragism. Feciorii plecaţi la Bucureşti îl refuză când tatăl îi roagă să se întoarcă acasă, cu gândul de-a reface familia solidă de altădată. Soţia lui, Catrina, îl părăseşte şi-i sporeşte solitudinea. Ca să-şi plătească impozitele, recurge cu destulă grijă şi spaimă la ajutorul fiului său Niculae. Cu acesta, însă, nu are de rezolvat numai chestiuni mici de familie. Între Ilie Moromete şi Niculae Moromete se confruntă două lumi, două mentalităţi contrare de-a concepe viaţa şi societatea. În neîmpăcarea lui Ilie Moromete, în protestul lui cu care se solidarizează prea puţini, stă sensul tragic al romanului, cu o motivare artistică remarcabilă, ce salvează valoarea romanului. Unii critici au susţinut că Moromete din volumul al II-lea e o pastişă a celui vechi. De fapt, e o prelungire în aceeaşi structură. (...)

Tragedia lui Moromete se complică şi se adânceşte pe măsură ce nimeni nu-l mai ascultă. Niculae îi apare agresiv, fiica sa Ilinca nu-i răspunde. Moromete, stăpânul absolut al familiei din alte vremuri, se amăgeşte cu iluzia apărării unei cauze care este iremediabil pierdută. O scenă sugestivă e aceea când Ilie Moromete sapă cu dârzenie şi cu disperare un şanţ pentru ca ploaia să nu distrugă o şiră de paie. Atât îi mai rămăsese de apărat: nişte paie. Tragismul stă în împotrivirea cu care el nu se dă bătut. Unui inoportun el îi răspunde: „Până în clipa din urmă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie

---

[1] Silvian Iosifescu, *Drumuri literare*, Bucureşti, 1957, p. 262

Scanned with OKEN Scanner

ce s-o alege din el!" În aceste cuvinte, Ilie Moromete priveşte cu luciditate amară desfăşurarea evenimentelor inevitabile pe care el nu mai poate să le oprească. Dar el vrea să le amâne, să le întârzie, aşa cum ar vrea să ţină departe de el şi termenul fatal al morţii. Înainte de sfârşitul său, el îi spune doctorului: „Domnule, eu am fost toată viaţa un om independent".

Prin cele două volume *Morometii*, Marin Preda s-a conturat ca un prozator în filiaţia lui Rebreanu prin adâncimea analizei psihologice şi evocarea în pânză întinse a universului ţărănesc în actele lui fundamentale ca jocul copiilor, dragostea, ritualul sărbătorilor, înmormântarea, în fond prin realizarea unei monografii artistice originale, a cărei esenţă este condiţia umană.

Încă din volumul al II-lea al romanului *Morometii* (1967) devine erou principal Niculae Moromete, activist trimis de la raion să supravegheze în epoca secerişului cum se predau cotele către stat. Este un moment de mare încordare, când ţărănimea şovăie între a accepta exigenţele necesare şi a le refuza. Comisia instituită pentru a se asigura strângerea recoltei găseşte arme la un ţăran, Gheorghe care, cuprins de panică, din slăbiciune, se îneacă. Episodul dramatic are consecinţe nefaste pentru însuşi Niculae Moromete, bănuit de a fi întrebuinţat mijloace silnice pentru a-i determina pe oameni să-şi plătească obligaţiile. El este scos din funcţia de activist, în primejdie de a fi exclus chiar din partid. Un prieten îl salvează, trimiţându-l la munca de jos. Începe drama desfăşurată în romanul *Marele singuratic* (1971), când Niculae Moromete, om de 30 de ani, care nu-şi putuse continua studiile, se califică, ajungând inginer horticultor până la urmă, stăpân pe destinul său, liber în mişcările sale interioare. (...)

Însetat de învăţătură, plin de lecturi, tânărul Niculae e obsedat de „amintirea sa cea mai secretă" aceea referitoare la dorinţa sa din copilărie, de a schimba lumea, de a întemeia o religie nouă, mai bună decât cele cunoscute, de a lupta pentru a le face oamenilor binele, chiar cu forţa, ceea ce, până la urmă consideră ca o eroare: binele trebuie făcut convingând că e binele, nu răul. (...)

El trăieşte o epocă de înseninare în singurătate, rana dezamăgirii se vindecă treptat, dar intervine un eveniment care-l tulbură iarăşi: iubirea faţă de Simina, pictoriţă cu pasiunea creaţiei, nemulţumită de realizări, femeie frumoasă, mult mai tânără, ea însăşi trăind o dramă, după o căsătorie dezamăgitoare c-un maestru al picturii contemporane. Amestec de feminitate încântătoare şi rece luciditate, Simina Golea va avea o influenţă pozitivă asupra marelui singuratec care la început a încercat refuzul iubirii în numele libertăţii şi singurătăţii, pentru ca, apoi, să trăiască pasional, intens. Ea îl ajută să-şi depăşească înfrângerea, scepticismul, soluţia inumană a depărtării de societate. Niculae Moromete, deşi în singurătate, nu se poate rupe de ideile nobile care i-au dat sens vieţii lui. Simina îi formulează cu precizie drama:

„Da, dar eşti un om al timpului pe care îl trăieşti, ai fost atins. Crezi că ai scăpat, că nu le semeni? Ca să redevii normal şi viaţa ta să aibă un sens ar trebui să învingi decepţia şi să revii

Scanned with OKEN Scanner

asupra credinţei. Nu credinţa a fost rea, ci faptul că ai fost silit din pricina unei înfrângeri s-o părăseşti. Revino la ceea ce ai gândit tu atunci când erai mic şi pe urmă ai să vezi tu ce-ai să faci!"

Niculae Moromete se vindecă de egoismul singurătăţii lui fără răspundere în preajma Siminei, care se dăruie total artei şi iubirii până la jertfa vieţii, pentru că ea moare, după ce realizează printr-un efort suprem maximul posibil al talentului de pictoriţă, o boală necruţătoare găsind-o fără vitalitatea rezistenţei.

Niculae va părăsi grădinăria pentru că, după moartea Siminei, singurătatea devenise copleşitoare, mai ales că o crimă întâmplată la Castel îi pune iarăşi înainte problema luptei împotriva violenţei a agresiunii care îl obseda din copilărie, când a asistat la uciderea cu ciomagul a unui câine plăpând şi visase să întemeieze o religie nouă care să înfrângă forţele oarbe ce stăpânesc adesea omul, dar fără umilinţa cerută de alte religii. Singurătatea înseamnă pasivitate pentru conştiinţa zbuciumată a lui Niculae Moromete, care se simte vinovat de complicitate faţă de violenţele comise; de aceea, după moartea Siminei se hotărăşte a reintra în societate şi luptă.

Romanul are sensuri etice implicate în ţesătura acţiunii şi-n personalitatea eroului principal. Există o atitudine de veştejire a pornirilor instinctuale, a urii, răzbunării, cruzimii şi o atitudine de ocrotire a valorilor umane, a raţiunii, a solidarităţii, a responsabilităţii faţă de dezastrele umane ce pot fi prevenite. Când Niculae Moromete constată cu bucurie :„e adevărat că îmi place să mă uit la oameni", el îşi aminteşte că bătrînul Ilie Moromete o făcea dintr-o plăcere pură a inteligenţei ; pentru fiul său e mai mult, „dacă această plăcere m-ar părăsi, totul în mine ar ameninţa să se prăbuşească". De altfel, în acest roman, reapare Ilie Moromete în lumina amintirii, un tânăr tăcut, frumos, solitar ce anunţă marea singurătate a fiului său, apoi un bărbat în apusul vieţii, iarăşi singur, nefericit, părăsit de toţi, care mai trăieşte o dragoste târzie, cu Fica, sora mai tânără a primei lui soţii moarte. În evocarea acestui sentiment, ca şi în evocarea satului Siliştea-Gumeşti, revăzut cu împrejurimile lui misterioase de Niculae şi vrăjind pe Simina, sunt pagini de înaltă şi tulburătoare poezie.

Obişnuindu-ne cu stilul rece, impersonal al lui Marin Preda, resimţim, totuşi, de-atâtea ori, tensiunea cu care sunt urmărite dramele eroilor săi, căldura reţinută în rememorarea sentimentelor şi a peisajelor rustice şi în monologul interior al frămîntărilor afective şi intelectuale.

La fel de revelator al adâncimilor sufleteşti este şi dialogul. Simina îl întreabă pe Niculae: „Această lume cu cai care vin cu gâturile întinse spre căruţa familiei care se pregăteşte de întoarcere acasă sub un asfinţit scăldat în culori de foc, această lume mai există oare?" Niculae răspunde: „De foarte curând, ea nu mai există". Este oare durere în răspunsul dur al lui Niculae, el care a contribuit la distrugerea lumii tatălui său?

Ciclul morometian a fost şi este obiect de predilecţie al cercetării criticilor noştri literari. Nu trebuie să uităm însă contribuţia principală pe care a avut-o

Scanned with OKEN Scanner

însuşi autorul la exegeza propriei creaţii. În cartea sa de probleme, nu numai pur literare, ci şi sociale, *Imposibila întoarcere* (1971), se afirmă concepţia unui scriitor umanist care „cere literaturii de a nu se întreba numai câtă necesitate conţine istoria ci soarta fiecărui om în parte, ştiind că omul nu are decât o singură viaţă de trăit, în timp ce istoria este înceată şi nepăsătoare". (...)

Menirea scriitorului este înaltă: „oricare i-ar fi condiţia şi oricare situaţia cuvântului... nu există nici o îndoială că scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile lui fapte, n-ar dori să i se pună în faţă o oglindă şi să-şi vadă în ea chipul. Nu totdeauna e plăcut să te vezi aşa cum eşti. Dar nu poţi urca nici un fel de culmi morale şi ale conştiinţei dacă nu ştii cum arăţi".

Marin Preda e încredinţat de caracterul de ficţiune al artei. Artistul nu copiază exact faptele, ci le sublimează, dăruindu-le semnificaţii. Bineînţeles că a plecat în *Moromeţii* de la un prototip real, trădat pe parcurs, pentru că trebuia să se subsumeze viziunii particulare a creatorului, concepţiei lui despre viaţă. Lumea din opera de artă nu poate fi identică, ci numai asemănătoare cu lumea reală. În acest sens Al. Piru a scris cu justeţe că Ilie Moromete este sublimarea ideii de tată. Reportajul e o comunicare brută a documentului. Arta presupune generalizări, semnificaţii, idei adânci care depăşesc documentul istoric.

Marin Preda e un scriitor fruntaş al societăţii contemporane prin capacitatea de a crea oameni vii, eroi memorabili pe care-i priveşte cu detaşare superioară, dar şi cu înţelegerea patimilor omeneşti, reuşind o simbioză artistică şi stilistică originală a analizei vieţii interioare cu observaţia comportării şi descrierea sugestivă a mediului, a locurilor, a lucrurilor.

Opera lui întreagă, cu deosebire romanul *Moromeţii*, conţine sensuri de mare vibraţie etică, îndemnând la o trăire adâncă a vieţii, la seriozitate şi echilibru, denunţând violenţa, ura elementară, josnică, singurătatea stearpă, lipsa de responsabilitate umană şi socială.

Sensurile etice ar rămâne numai în sfera unor intenţii nobile dacă n-ar fi implicate adânc în ţesătura unei structuri artistice în care se îmbină într-o unitară arhitectonică povestirea dramatică a unor aprige încleştări de forţe, reconstituirea vibrantă a existenţei ţărăneşti în ciclurile ei fundamentale, lirismul universului ţărănesc în care secerişul e o sărbătoare a vitalităţii.

Marin Preda e un scriitor al analizei lucide, a cărui operă descoperă şi planul mitic al existenţei.

A scris o epopee a satului, plină de grandoare.

Reprodus după vol. G. G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ (n.1922)

Mistreţul cu colţi de argint

... Scrisă cu mai bine de 34 de ani în urmă — la 4 iulie 1945, în Sibiu — poezia *Mistreţul cu colţi de argint* reprezintă un text tipic pentru idealurile lirice care animau, în acel timp, *Cercul literar*. Nu-mi mai amintesc exact dacă, la acea dată, cunoşteam sau nu articolul programatic al lui Radu Stanca despre *Resurecţia baladei*, care avea să apară curând în *Revista Cercului literar*. Dar ideile lui ne erau familiare tuturora, atât din nesfârşitele noastre discuţii peripatetice pe străzile Sibiului, cât şi din dezbaterile de la cenaclul nostru, care se ţineau, de obicei, în casa profesorului Henri Jacquier. Ţin minte însă că intenţia mea, când am compus această poezie, a fost aceea de a realiza o îndoită exigenţă: pe de o parte, o structură dramatico-epico-lirică tipică, de baladă, cu trei momente conflictuale urmate de un deznodământ final; pe de altă parte, un caracter simbolic al desfăşurării lor, care să permită mai multe interpretări. Primul deziderat răspundea admiraţiei mele pentru balada romantică germană (probabil că *Erlkönig* de Goethe a jucat, aici, un rol hotărîtor); dar el venea şi ca o prelungire a interesului pe care l-am manifestat, încă din copilărie, faţă de poeziile lirico-narative ale lui Bolintineanu, Eminescu, Coşbuc. Al doilea deziderat, mai ambiţios, se hrănea din lecturile mele franceze, care, pe vremea aceea, erau Baudelaire, Nerval, Verhaeren, Mallarmé, Valéry. Unii exegeţi ai mei vor fi poate surprinşi aflând că textul meu nu avea nici o legătură cu *Noaptea de decemvrie* a lui Al. Macedonski, poet pe care nu l-am citit cu interes şi plăcere decât mult mai târziu.

Nu sunt în stare să precizez cum am ajuns să „elaborez" subiectul poeziei — *situaţia poetică* , după expresia lui Radu Stanca, deşi o foarte vagă impresie îmi spune că la baza lui s-ar afla o ilustraţie orientală cu temă cinegetică; dar ce anume — nu ştiu. S-ar putea totuşi să fi fost o sugestie livrescă, aşa cum s-a întâmplat la geneza poeziilor *Trandafirul negru*, *Orologiul de gheaţă*, *Nunta*, *Forma omului*, *Acela-care-nu-se-teme-de-nimic* şi altele din acea perioadă. (...)

Există un grad zero al lecturii simbolice, la care *Mistreţul cu colţi de argint* poate fi citit ca un simplu episod de vânătoare, ca o baladă cinegetică. Perfect adecvată unei asemenea „interpretări", metoda structuralistă e capabilă, aici, să-şi epuizeze „obiectul". La nivel verbal, ea va pune în lumină un lexic specific (*vânătoare, codru, goarne, copoi* etc.) formule apelative de gen (*Veniţi*

să vânăm etc.) în care domină adhortativele. O preferinţă marcată pentru gerunziu contrapune timpurilor trecute ale naraţiunii (imperfectul şi perfectul simplu) un fel de prezent istoric. La nivel sintactic, se va evidenţia suprapunerea frazării şi prozodiei: deşi neîntreruptă, desfăşurarea verbală „se decupează" în strofe, datorită mai ales recurenţelor: începuturi de vers, refrene-rimă, aliteraţii etc. La nivel compoziţional, acţiunea are *tempo* de ritual gradat, de la un *exergum* spre un final închis, prin intermediul a trei momente (în care conflictul e potenţial) încoronate de un final (în care conflictul e real). Atitudinea naratorului se menţine obiectiv-indiferentă până la versul 41, când o exclamaţie-avertisment rupe echilibrul expozitiv. Compoziţia face corp comun cu descrierea şi naraţiunea; astfel, cele trei elemente de gen (dramaticul, epicul, liricul) converg în sinteza baladescă. Din punct de vedere prozodic, se remarcă utilizarea cezurii după silaba a 5-a: versul e tăiat în două emistihuri inegale (deşi, ca metrică el corespunde celui din *Mortua est*: *Făclie de veghe pe umezi morminte*...), procedeu mai rar în poezia noastră. Alternanţa rimei masculine şi feminine subliniază deopotrivă precipitarea acţiunii şi trecerea de la un protagonist la altul; ea încetează în „strofele" de confruntare directă între prinţ şi servitor (unde rima e exclusiv masculină), care se divulgă astfel ca zone de ruptură ale discursului.La nivelul semnificaţiilor, interpretarea are o singură margine de joc, aceea care vizează cele trei momente conflictuale în gradaţie: oare „viziunile" prinţului sunt reale sau doar un delir al imaginaţiei sale? În primul caz, protagonistul apare ca un erou temerar, victimă a propriei cutezanţe; în al doilea caz, el rămâne un simplu visător, un fantast doborît la cea dintâi confruntare cu realitatea.

Pe treapta următoare încep lecturile simbolice. Prima ce se impune este aceea care, refuzând să vadă în protagonişti diverse simboluri tradiţionale — particulare anumitor culturi — procedează prin generalizare: prinţul ar fi omul, în general; mistreţul — o imagine a idealului; vânătoarea — un act existenţial al realizării de sine. Balada se încarcă, astfel, de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodământul e văzut ca atingere a idealului, ca implinire a sensului vieţii) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prinţului e privită fie ca un eşec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic). O asemenea lectură ar insista asupra implicaţiilor de ordin etic: virtuţile prinţului (curaj, perseverenţă, „yizionarism", nobleţe de caracter, spiritualitate etc.) vor fi puse în contrast cu pragmatismul „naturalist" al servitorului, luminând rolul educativ-formativ al operei. Diverse consideraţii istorico-sociale, chiar ideologice, îşi pot afla argumente în text: sub statutul moral al personajelor se poate citi un statut social, datat istoriceşte. În felul acesta, poezia apare ca *o baladă simbolică a existenţei (superioare) tragice*.

Valorile simbolice care pot fi acordate protagoniştilor, precum şi semnificaţiile care pot fi atribuite baladei *Mistreţul cu colţi de argint*, depind, în primul rând, de interpretarea dată actului în care se află angajaţi eroii, de sensul acordat

Scanned with OKEN Scanner

acţiunii de a vâna, ca atare. Aproape în toate culturile vechi, vânătoarea este privită ca *un act ritual cu finalitate spirituală*: a urmări vânatul înseamnă a căuta o treptă superioară de existenţă, a urmări un ideal spiritual. Pentru indienii din America de Nord, goana după pradă simbolizează drumul care duce spre Marele Spirit; în China cea veche, consumarea animalelor emblematice sporeşte virtuţile Împăratului; la vechii egipteni, uciderea hipopotamului, de pildă, îmbrăca un caracter magico-religios: ea reprezenta fie sporirea şi asigurarea ordinii divine prin omorîrea animalelor monstruoase, simboluri ale haosului, fie distrugerea forţelor negative care persistă în lume, după cum făcea zeul cel bun, Horus; în Africa de Nord, anumite triburi consideră vânătoarea ca o desacralizare rituală a câmpurilor, în vederea aratului: fiarele simbolizează manifestările invizibilului. Am furnizat aceste date pentru a arăta că balada mea poate fi plasată în oricare din asemenea culturi arhaice şi deci interpretată în funcţie de simbolica respectivă.

Dar vânătoarea poate să capete şi o valoare simbolică negativă: ea devine atunci un viciu al lui Dionysos-Zagreus, Marele Vânător, personificare a nesaţiului în voluptăţile simţurilor, a goanei după satisfacţii imediate şi trecătoare.

Într-o viziune pur laică, *Mistreţul cu colţi de argint* poate fi socotită ca *un ritual civilizatoriu*: în acest caz, prinţul devine exponent al regalităţii potenţiale, un viitor monarh care încearcă să-şi exercite prerogativele fireşti de instaurare a ordinii, aflându-şi moartea în lupta cu forţele oarbe ale haosului natural. Treptele ascensionale ale vânătorii, ca şi instrumentele cu care este realizată, participă astfel la o simbolică proprie: ele vizualizează *istoria însăşi a vânătorii*, de la treapta ei primitivă (săgeata de lemn) la cea modernă (săgeata de foc).

Într-o perspectivă pur spiritualistă, balada oferă suficiente elemente pentru a fi citită ca *un ritual al iniţierii*. Scenariul epic, gradaţia ascensională, „delirul" aparenţelor înşelătoare, care-l solicită pe prinţ, „proba" diverselor arme (de lemn, de fier, de foc) — toate acestea indică treptele ce trebuie să fie parcurse de orice novice în procesul de maturizare spirituală. Replicile servitorului nu sunt decât „ispitele" cu care realitatea imediată, materială, încearcă să-l abată din drum. Imaginile neverosimile ale vânatului măsoară forţa interioară a viziunilor sale, din ce în ce mai pure, mai elevate, dar şi mai terifiante, mai nimicitoare: mistreţul urmărit (cel „cu colţi de argint") şi mistreţul care-l ucide (cel „uriaş argintat") nu mai sunt una şi aceeaşi fiară (decât pentru vederea „oarbă" a servitorului, care e un profan); cel dintâi simbolizează Absolutul libertăţii spirituale, meta- şi polimorfic, niciodată atins, intrarea în domeniul marilor Mistere; celălalt e un animal real, simbol al accidentului concret, limita tragic-necesară a condiţiei umane. Căci durata „vânătorii" acoperă tot spaţiul vieţii.

În acelaşi timp, balada poate fi citită şi invers, ca *ritual al unui act profanator (sau uzurpator)*. Totul depinde de ce anume „vedem" în mistreţ. În

Scanned with OKEN Scanner

general, simbolistica mistreţului este de ordin negativ: acest animal figurează, de obicei, ignoranţa şi patima, pornirile bestiale, dezmăţul. Dar o veche tradiţie hiperboreană a mitului ni-l prezintă ca un simbol al autorităţii sacerdotale (druizii şi brahmanii trăiau retraşi în codri), al curajului şi temerităţii (Japonia); simbolismul său capătă un caracter negativ abia o dată cu apariţia creştinismului. Vânătoarea de mistreţi a fost adesea privită în Grecia şi Galia, ca o imagine a puterii spirituale în luptă permanentă cu forţele temporale, ale statului laic. În India, mistreţul e asimilat lui Vişnu, care se înfundă în pământ pentru a atinge piciorul stâlpului de foc al lumii; în Japonia, el este un animal zodiacal, apărător al tronului; la celţi, mistreţul e ca druidul: trăieşte în pădure, se hrăneşte cu ghindă şi jir, are în jur nouă purcei şi scurmă pământul la tulpina mărului, arborele imortalităţii; carnea lui constituie o hrană sacrificială ce se consumă la marele ospăţ de la 1 noiembrie; marele preot Cian se transformă întotdeauna în porc druidic pentru a scăpa de urmăritorii săi. Mistreţul simbolizează „*sacerdotul* în luptă cu regalitatea într-o epocă de decadenţă spirituală".

E posibilă, aşadar, o lectură care să facă din prinţ un simbol al regalităţii necoapte, al tinereţii dornice de putere, pornind la o luptă ambiţioasă de instaurare prematură pe tron; sau, dacă ne referim la conflictul dintre sacru şi profan, un simbol al puterii seculare, lumeşti, în plin proces de uzurpare a prerogativelor sacerdotale.

În fine, *Mistreţul cu colţi de argint* a fost citit şi ca *o artă poetică*. E posibilă o asemenea interpretare? În lumina ei, prinţul ar fi un simbol al creatorului (poetul), iar tribulaţiile sale cinegetice, ar reprezenta ceea ce se numeşte azi, într-un anume jargon critic, *l'errancè de l'écriture*. De aici, două lecturi concurează, cu şanse egale. În una, Opera este egală cu himera (multiplele apariţii contradictorii ale mistreţului), urmărită o viaţă întreagă, a poetului; acesta moare, până la urmă, ucis de o operă oarecare („un mistreţ uriaş, argintat"), care nu se ştie niciodată dacă este într-adevăr Opera ideală însăşi. În cea de a doua, conflictul se arată a fi între idealitatea operei (lirice), figurată prin caracterul „fictiv", imaginar, al viziunilor prinţului, situate într-un spaţiu mereu mai eterat, de o parte, şi realul ca atare, în toată materialitatea lui concretă şi grosolană (precizările servitorului): tragicul creaţiei lirice ar consta în faptul că realul, ca atare, în „grosimea" lui materială, cum ar zice Mallarmé, nu încape în Operă, sau — dacă vrem neapărat să-l încorporăm în ea — o ucide, ucigând (artistic vorbind) pe autor. Am dezvoltat aceste idei în cartea mea *Orfeu şi tentaţia realului* (Editura Eminescu, 1974).

Reprodus după vol. *Modalităţi de interpretare a textului literar*, coord. B. Cazacu, 1981

Scanned with OKEN Scanner

EUGEN BARBU (1924—1993)

Groapa

În urmă cu peste trei decenii, prin *Balonul e rotund* şi *Unsprezece* (1956) Eugen Barbu se anunţa ca un romancier cu verbul sigur şi retina sensibilă la pitorescul vieţii. Foarte scurtă vreme după aceea, fapt neobişnuit, şi mai cu seamă greu de prevăzut chiar de criticul perspicace, apărea *Groapa* (1957), care îi aduce consacrarea şi îl situează definitiv în rândul celor mai înzestraţi scriitori postbelici. (...)

Există cărţi care în istoria literară trec repede însoţite de imperativul datei memorabile. *Groapa* e dintre acestea şi se aşază în continuarea contemporană a tradiţiei romanului românesc, aspirând la treapta permanenţelor. Curiozităţii i-a răspuns Eugen Barbu curând după apariţia cărţii: „În 1946 am aflat de la vecini că ultima parte a faimoasei gropi a lui Ouatu este pe cale de a fi astupată. Lucrarea începută cu ani în urmă se părea că va lua sfârşit. Din curiozitate, am mers la locul acela plin de praf şi gunoaie şi am rămas o jumătate de zi pe un mal înalt de pământ, privind autocamioanele pline de gunoi care descărcau ultimele resturi ale oraşului spre fundurile, odinioară foarte adânci, ale faimosului loc. Din clipa aceea se putea spune că *Groapa* începuse să fie scrisă în mintea mea..."

Ceea ce surprinde în *Groapa* de la primele pagini, este puterea asociativă în planul senzorial. Vibraţia culorii, alunecarea materiei pestilenţiale, sunetul ierbii şi al frunzelor, încremenirea vegetaţiei pe caniculă, aşteptarea ploii şi vântul zăpezii, lumina trecută prin oglinzile anotimpurilor — toate au la Eugen Barbu intensitatea şi dramatismul vieţii multiplicate. (...)

Acuitatea observaţiei o dezvăluie însă tipurile umane care, dincolo de pitoresc, propriu mediului periferic, ascund psihologii complexe, cu componente ancestrale. Într-o lume sordidă, aglomerare a tot ce poate produce societatea mai nociv în anumite împrejurări, semnul pur al umanităţii nu dispare. Sunt momente când eroii, de o cruzime sălbatică, se cutremură de gesturile lor şi, prin compensaţie, năzuiesc la cinste şi utilitate socială. Eugen Barbu dispune de mari daruri în evocarea plastică, dar coborînd în adâncul cărţii sale (concepută în tiparele riguroase ale prozei clasice) ni se relevă ca un scriitor cu mari aptitudini analitice. *Groapa* ne apare ca rezultatul unei îndelungi şi cumpănite meditaţii

Scanned with OKEN Scanner

asupra contrastelor naturii umane, într-o neîntreruptă şi contradictorie frământare morală. Aşa se explică de ce câteva personaje tind să capete semnificaţii de simbol înconjurate de multiple nuanţe alegorice. Pornind numai de la cadru şi atmosferă, apropierea *Gropii* de alte romane ale periferiei nu poate fi decât superfluă. Chiar situarea pe alte coordonate în vecinătatea *Crailor de Curtea-veche* nu depăşeşte sugestia aparenţelor, Eugen Barbu şi Mateiu Caragiale având doar voluptatea cuvântului colorat, rafinamentul în decantarea acestuia.

Naşterea, dragostea, căsătoria, moartea sunt conceptele care rezumă perpetuu ciclul existenţei şi reapar pe rând de-a lungul acţiunii. Căsătoria filistină dintre negustorul Stere şi fata dogarului, Lina, oferă autorului prilejul să schiţeze o mentalitate,fără să uite împrejurările care au determinat-o. Treptat, Stere devine o întrupare a rapacităţii. La început umil băiat de prăvălie, el îndură vicisitudinile, luându-şi în acelaşi timp drept model pe autorul lor moral, negustorul Pandele Vasiliu. Stere strânge o sumă de bani şi izbuteşte să cumpere la marginea Cuţaridei (Groapa) un petec de pământ. Acolo îşi ridică la început prăvălia modestă, mai degrabă un han primitiv, unde încep să se perinde şi să-şi cheltuie sumele derizorii oamenii târîţi de mizerie în marginea oraşului. (...)

Portretul moral e suplinit prin replică, scriitorul revenind abia spre sfârşitul cărţii asupra lui Pandele Vasiliu cu detalii privind fizionomia acestuia, pentru a realiza portretul complet. Să ne întoarcem însă la Stere, fiindcă în raport cu el se face mai adânc simţită suferinţa din această bolgie terestră denumită Cuţarida. Lumea gunoierilor, a vagabonzilor, a zidarilor zilieri şi a chivuţelor alcătuieşte şi ea un simbol al umilinţei. Între câinii famelici care, împinşi de instinct, îşi caută hrana aiurea, în fundurile gropii, şi oamenii vlăguiţi, mereu în nesiguranţa minimului necesar pentru a trăi, se stabileşte o tragică înrudire. Suprema bucurie rămâne pentru aceste exemplare umane alterarea simţurilor, alungarea oricărui gând cu ajutorul băuturii pritocite în pivniţa lui Stere, care înmulţea vinul cu apă ca să-şi scoată mai repede banii cheltuiţi cu ibovnica aprigă de peste Olt, prin casele Drăgăşanilor. Din când în când, această lume tresare la apariţia unui personaj ciudat, Tudose, tăietorul de lemne, pesemne simbolul morţii. Înfăţişarea acestuia aminteşte chipurile brăzdate de umbre sepulcrale din pânzele coşmarelor medievale.

Din această lume larvară se ridică viguroasă, ca o expresie, şi ea simbolică, de vitalitate, la polul întunecat al societăţii, banda lui Bozoncea, hoţi înrăiţi şi pătimaşi. Sub lumina stinsă a Lunii stau la pândă, fură iepele gospodarilor şi le vând în târguri depărtate, ies la drum în calea negustorilor şi le uşurează şerparele fără greş, cu aerul oamenilor corecţi şi păgubiţi. Bozoncea domină banda hipnotic, Paraschiv, Nicu Piele, Sandu-Mână-mică, Oacă, Gheorghe executând cu teamă şi supunere tot ceea ce le spune „stăpânul". Ţiitoarea lui Bozoncea, Didina, îi aţâţă pe toţi cu frumuseţea ei, dar oricare altă apropiere de ea decât a stăpânului se putea sfârşi cu justiţia cuţitului. Singurul care îndrăzneşte e mai tânărul Paraschiv; prins însă repede de Bozoncea, e gata

Scanned with OKEN Scanner

să termine sub şişul neînduplecat şi expert al bătrânului. Rana lui Paraschiv se vindecă încet, prin îngrijirile precaute ale altui hoţ, departe de locul întâmplării. Paraschiv nu încetează nici un moment să spere, îndârjit fiind şi de suferinţă. Aşteaptă prilejul căsătoriei lui Bozoncea cu Didina şi, înainte ca aceasta să înceapă, îşi înjunghie stăpânul cu lăcomie.

Arta lui Eugen Barbu este de a reţine specificul pornirilor primitive, instinctuale, fără ca textul său să frizeze vreodată trivialul. (...)

Conştiinţa limpede şi protestatară a lui Cristache, tramvaistul ucis de autorităţi în timpul unei greve, suplineşte intervenţia autorului, consecvent cu principiul organizării clasice a epicului. În *Groapa*, Stere, Aglaia, Grigore, Tudose, Bozoncea sunt, după noi, nişte simboluri crescute din observarea realităţii şi reflecţiile autorului asupra a ceea ce este bun şi rău, efemer şi etern în viaţa social-spirituală. Pe lângă aceste calităţi nu e greu să desluşeşti, pe toată întinderea cărţii, efluviile de lirism, forţa notaţiei metaforice. Romanul lui Eugen Barbu ilustrează, în chip desăvârşit, modul cum o structură epică obiectivă, aşa cum spuneam, de tip clasic, nu interzice vibraţia lirică. Asupra însuşirilor descriptive ale autorului au stăruit unii critici, urmărind să pună în valoare, îndeosebi latura cromatică a cărţii. După noi, însă, mesajul ei e cu mult mai profund atâta vreme cât majoritatea personajelor au fost gândite în mişcarea naraţiunii ca simboluri. (...)

La Eugen Barbu, simţul olfactiv, cel auditiv şi privirea sunt mereu în alarmă, gata să surprindă detaliul infinitezimal, nuanţa cromatică. Aceste însuşiri abundă şi ne gândim la capitolele *Ghetele* şi *Aia mică*. În cel dintâi, prinderea racilor cu hoitul găinii îi prilejuieşte tabloul ochiului de apă fetidă deasupra căruia se proiectează în crepuscul siluetele înfrigurate ale copiilor. Mişcarea leneşă a apei cu suprafaţa coclită, miasmele gunoaielor care plutesc deasupra locurilor, lumina prin ceaţa asfinţitului străpunsă de bălării uscate alcătuiesc o imagine terifiantă. Un arc de lumină se strecoară peste idila adolescentină dintre Veta, fata lui Aristică Mârzu, de la tramvai, şi tânărul student Procopie. Nu lipsită de semnificaţie în realizarea tipologiei este la Eugen Barbu şi alegerea numelor. Lista acestora, fără nici un fel de epitet, trimite la structura morală şi mediul de unde provin. Atenţia scriitorului s-a îndreptat cu alte cuvinte către fiecare amănunt, cumpănind cu multă grijă până la ceea ce a devenit versiunea definitivă, aceea pe care dacă ar fi citit-o marele Mateiu Caragiale i-ar fi asigurat nu numai admiraţia, dar şi răsplata imediată prin caligrafierea semnului de frumuseţe heraldică.

Reprodus după vol. Eugen Barbu,
Facerea lumii, vol. I,
Ed. Minerva, 1973, BPT,
(fragmente din prefaţă)

Scanned with OKEN Scanner

PETRU DUMITRIU (n.1924)

Cronică de familie

Când apărea, pe la mijlocul anilor '50, *Cronică de familie* a lui Petru Dumitriu, romanul nostru număra doar două încercări mai importante de reconstituire a istoriei unei familii şi, prin ea, a istoriei sociale: *Comăneştenii* şi *Halipii*.

Ce este o cronică de familie? Factorul esenţial într-un astfel de roman fiind durata istorică, familia e un microcosm caracteristic plasat pe fundalul unor evenimente de toată lumea cunoscute. (...)

Cronică de familie debutează cu o întâmplare din anii 1862-1863 (aşadar din epoca în care se petrecea acţiunea *Elenei* lui Bolintineanu), în care soarta Davidei, fiica lui Alexandru Cozianu şi viitoarea soţie a lui Lăscăruş Lascari, e strâns legată o clipă de mişcarea conservatorilor contra reformelor lui Cuza şi de asasinarea lui Barbu Catargiu (în roman, Şerban Vogoride), şi se încheie, prin anii 1953-1954, o dată cu tinereţea sculptorului şi muzicianului Pius Dabija, strănepot al aceluiaşi Alexandru Cozianu, tatăl Davidei. În cei nouăzeci de ani, familia Cozianu este contemporană cu trei războaie, cu mai multe răscoale ţărăneşti, cu grevele şi agitaţiile muncitoreşti din anii '20-'30, cu dictatura regală şi cu regimul antonescian, cu evenimentele din 1944 şi din deceniul care urmează.Ca în toate romanele de acest fel, viaţa familială şi cea politică se împletesc. Bonifaciu Cozianu face carieră ca membru al Partidului Conservator. Elena Vorvoreanu, fata Davidei, îşi însuşeşte caseta cu bijuteriile de familie ale surorii ei pe care o asasinează, profitând de dezordinile provocate de răscoala din 1907. Un Duca, rudă prin alianţă cu Cozienii, îşi trădează ţara în primul război mondial, la care participă numeroşi direcţi şi colaterali ai familiei, în tranşee sau la statul major, jucând pocher la popote, complotând, făcând curte femeilor sau murind de gloanţele inamice. După război Elvira, fata Elenei Vorvoreanu, încearcă să ajungă în patul lui Carol al II-lea, iar Şerban Romanò, strănepotul Davidei, face studii în Germania în anii ascensiunii nazismului. Un alt Cozianu, Dimitrie, lucrează ca „specialist burghez" în guvernul doctorului Petru Groza. Si aşa mai departe.

Să analizăm mai îndeaproape tehnica acestor împletiri de planuri în cel dintâi (şi unul din cele mai izbutite) episod al serialului, intitulat, după numele protagonistei, *Davida*. Vom observa împletindu-se două perspective întrucâtva

Scanned with OKEN Scanner

diferite: cea de cronică, şi care ne poartă în istorie, în evenimente cunoscute, în politică; cea a romanului obişnuit cu intrigă precisă, fie el de moravuri, de dragoste, social, familial, de formaţie sau altfel. Ambele folosesc procedee consacrate. Iată cronica, împrumutându-le pe ale ei din romanul postbalzacian: comentarii, rezumate, anticipaţii, biografii şi chiar documente reale. Duiliu Zamfirescu îi bănuia valoarea, citând ordine de zi veritabile în romanul său. Sensul documentelor este de a face credibilă istoric ficţiunea propriu-zisă, de a o încadra şi justifica. *Davida* (şi în fapt *Cronică de familie)* începe în acest stil de cronică:

„În hârtii de vânzare şi cumpărare de moşii din vremea principelui Constantin Brâncoveanu se iveşte întâia oară neamul unor Cozieni, numiţi aşa nu după Cozia de sub munte, unde e mănăstirea de pe malul Oltului, ci după o Cozie din ţinutul dealurilor dintre Bucureşti şi Târgovişte. Cozia era moşia lor atunci; în hrisoave e vorba de o jupâniţă, Davida, de un Mihail, de un Grecea Cozianu..."

După enumerarea câtorva generaţii de Cozieni, relatarea aduce evenimentele în apropierea anului 1862:

„La 1848, paharnicul Manolache Cozianu a fugit la Braşov din faţa revoluţiei, împreună cu fiul cel mare Alexandru, noră-sa, Sofia, şi cu copiii lor, care erau mici de tot; apoi s-a întors, şi-a văzut mai departe de avere, dar cu frica de revoluţie şi de împărţire a moşiilor intrată în oase. Manolache Cozianu a murit lăsând o faimă de nemaipomenită zgârcenie, dar şi cinci mii de pogoane la Cozia, trei mii la Gârla, opt mii la Dârdori şi aşa mai departe, încât pe la 1850 fiu-său Alexandru a dărâmat casele din uliţa Culmea Veche, a tăiat castanii bătrâni din curte şi a zidit o casă potrivită cu marea lui avere... Casa aceasta, care există şi azi, era în fundul unei curţi pietruite, cu zăbrele înalte de tuci încoronate cu vârfuri aurite în chip de suliţă".

Casa aceasta există şi azi; anticipaţia sugerează veridicitatea faptelor şi continuitatea. Formula de trecere către intriga romanescă propriu-zisă nu e, la rândul ei, numai bine marcată, dar este aceeaşi în toate romanele de acest gen. (...)

Elementul cel mai frapant în portrete este predominanţa trăsăturilor fizice. Senzualitatea, cruzimea, frica, posomorala par încrustate în pielea, ochii, obrajii, umerii personajelor. (...)

De câte ori un personaj apare, el îşi pune în evidenţă tema: este ca o parolă de recunoaştere.

O asemenea temă este în cazul Herminiei Marchand, guvernantă în rochie neagră şi guler alb a Davidei, *gheaţa*. Femeia are ochi verzi de gheaţă, un ton al vocii glacial şi vibrant, un râs rece, silnic. Nu fac decât să desprind din context epitetele ce însoţesc — ca un roi — corpul ei de o fermitate necruţătoare, asemeni unei vergi de oţel. Jignită de dispreţul lui Vogoride, reacţia Herminiei este de *înţepeneală*. (...)

Tema Davidei este, până la un punct, gândită prin contrast cu a Herminiei: *focul*. Ochii tinerei sunt arzători, privirea fulgerândă. E o făptură sălbatică,

Scanned with OKEN Scanner

aprinsă. Pe Vogoride îl iubeşte cu înflăcărare şi îl urăşte la fel. Întâlnindu-l, după ce află relaţia lui cu Sofia, „îl mistui cu o privire *arzătoare*". Ura Herminiei îngheaţă, a Davidei frige. La mânie, obrajii Herminiei pălesc, ai Davidei se fac roşii. Când, într-un rând, cele două femei se înfruntă, ne dăm seama că de fapt faţă-n faţă stau temele lor. (...)

Tema lui Lăscăruş este *cleiul*:

„Lascăr Lascari îl cuprinse cu braţul pe după umăr. Era mai scund decât stăpânul casei şi familiar, unsuros, cleios; se lipea de om, mâna îi era umedă şi lipicioasă, felul de a vorbi, prietenos, binevoitor, aproape galeş, zâmbetul ce dovedea dinţi nespălaţi, obrazul alb cu barbete dese castanii, părul rar, răvăşit şi cu un început de chelie, totul seamănă cu o bucată de caş care a făcut păr..."

A lui Alexandru Cozianu, *plumbul* saturnian. (...)

Această poetică a corpului trebuie pusă în contextul ei: lumea zugrăvită în *Cronică de familie* este de o animalitate rafinată şi aproape lipsită de suflet; sentimentele ei se reduc la instinctul primar al vicleniei, la o strategie a disimulării asemănătoare schimbării pielii de către cameleon. Metamorfoza romanului balzacian se face deci şi în sensul înlocuirii moralului cu senzorialul. Personajele nu mai sunt tipuri morale, ci fiziologice. Deja la Hortensia Papadat-Bengescu o clasificare a lor în sănătoşi şi bolnavi apare mai pertinentă decât aceea în buni şi răi. Există o interesantă tradiţie în romanul nostru, care situează nivelul observaţiei în plan senzorial (aceşti oameni au numai senzaţii) şi estetizează urîtul, oferindu-şi extraordinare spectacole ale abjecţiei fizice şi ale grotescului. Un hulpav ochi artistic descoperă, şi în *Craii* lui Mateiu, şi în *Cronică*, anomalia trupului, totdeauna cu o clipă mai înainte ca simţul moral să fie alarmat de degradarea sufletului. Nota caricaturală a portretului e cel dintâi semn. (...)

Sarcasmul, satira, caricatura asigură o armătură puternică şi elastică prozei din *Cronică*, neîngăduindu-i nici o clipă să alunece în moliciunea unei arte doar abundente, de fastuoasă descripţie. Linia intrigii rămâne precisă, ca şi cea a portretului. Epicul e o coardă bine întinsă, cu soluţii neprevăzute, câteodată bruşte, fără prisosuri. Recunoaştem în structura scenariului tăietura decisă din portretistică. Din câteva mişcări, se schiţează subiectul şi se ajunge repede la starea de criză. Nu lipsesc loviturile de teatru. Această proză „musclée", energică, vivace, conflictuală, se sprijină , psihologic, pe două atitudini fundamentale: trufia aristocratică şi nevoia de dominaţie. Cozienii stăpânesc prin orgoliu de castă, fie că urmăresc satisfacerea unor pofte trupeşti (dragostea e limitată la carnalitate, e o boală, la Davida, la Augusta, la Elvira, la Dimitrie Cozianu, la Ghighi Duca etc.), fie a unor ambiţii politice (la Bonifaciu Cozianu, la Şerban Vogoride etc.). Romanul doric (unul al energiei vitale) apare despuiat, redus la esenţă, populat de indivizi fără alte sentimente decât interesul imediat şi ale căror raporturi sunt ele însele descărnate, golite de orice afectivitate, gratuitate sau altruism. Numitorul comun este violenţa. (...)

Scanned with OKEN Scanner

Davida debutează, cum am văzut, balzacian, însă nucleul propriu-zis al episodului conţine o nuvelă stendhaliană pe tema răzbunării. (...)

Când din acest plan al luptei şi energiei, autorul trece într-unul, mai discret, al plictiselii şi al intimităţii, tema dictează o nouă formulă: *Viaţa la ţară* este o nuvelă turghenieviană, desigur, într-un spirit mai crud modern şi mai senzual. Chiar dacă dulcegăriei i-a luat locul o altă atmosferă, matură, depoetizată, vom regăsi pentru plimbările cu barca pe lac sau pentru sosirea la moşie a unui tânăr, modelele originare, fie în Duiliu Zamfirescu,fie în *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu. Primitivitatea şi mizeria vieţii ţărăneşti sau a lumpenilor sunt zoliste (Zola fiind întâiul romancier european al claselor de jos), ca şi figurile de curtezane. Lenora Popovici sau Fifi Oprescu sunt specii de Nana. Din Rebreanu par inspirate scenele răscoalei, cruzimea haotică, mişcarea dezordonată a masei, vorbirea monosilabică şi fondul de instinctivitate primară. *Plăcerile tineretului* nu sunt numai balzaciene: evocă deopotrivă iniţierea în suspecte mondenităţi din *Drumul ascuns*. Toate episoadele despre primul război mondial *(Datoria, Mizeriile războiului, Augusta)* au modele clare: *Pădurea Spânzuraţilor, Strada Lăpuşneanu, Intunecare,* deşi nu lipsesc ecouri ceva mai îndepărtate din *Familia Thibault*. Saloanele sunt tolstoiene, dar cu nota de observaţie satirică a moravurilor din romanele fraţilor Goncourt. Şi dacă un salon aristocrat de la 1860, descris de Petru Dumitriu, seamănă mai bine cu saloanele Rostovilor din *Război şi pace* decât cu acela al Doamnei de Guermantes din *În căutarea timpului pierdut,* stilul are uneori densitatea poetică a aceluia proustian. (...)

Cele două mii de pagini ale cronicii sunt divizate în douăzeci şi patru de mici romane, relativ autonome. Valoarea timpului apare schimbată: nu mai contează imensa şi răbdătoarea desfăşurare, nici detaliile strânse meticulos, pas cu pas. Intriga fiind concentrată şi detaliile căpătând aspect poetic (proustian), istoria pare spusă pe scurt, ca într-o pagină de *Larousse*. Timpul nu mai are răbdare în *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu: viziunea nu mai e aceea a istoricului vechi, pedant şi conştiincios, animat de sentimentul euforic al unei lumi în ascensiune, ci a unuia modern, privind destinul unei clase (aristocraţia autohtonă) din perspectiva sfârşitului ei, rapid şi catastrofic. Când totul s-a consumat, vitalitatea începuturilor ca şi morbiditatea sfârşitului, când clasa şi-a stins ultimele energii şi a părăsit scena istoriei, nu-i mai rămâne istoricului, după ce a relatat totul, decât să-şi cheme încă o dată actorii la rampă, ca să salute publicul: pe dinaintea ochilor noştri trec, pentru ultima oară, în *Index* numele cele mai importante. Romanul doric e o lume uriaşă, variată. Cititorul trebuie să aibă sentimentul că participă la viaţa ei, că a intrat, măcar o dată, împreună cu personajele, în marile familii a căror cronică i-a fost spusă. El trebuie s-o poată recapitula, ca şi cum ar deschide un album şi ar citi numele şi explicaţiile de sub fotografii. Iluzia este esenţială şi are exigenţele ei. Cortina cade peste tabla de materii, care nu e însă pur şi simplu aceea a *Cronicii de familie,* dar una a romanului doric în întregul lui, cu temele şi formele sale, uneori cu titlurile sale

Scanned with OKEN Scanner

(de glorie): *Viaţa lui Bonifaciu Cozianu, O călătorie de plăcere, Bijuterii de familie, Viaţa la ţară, Mizeriile războiului, Plăcerile tineretului, Cariera lui Dimitrie Cozianu, Boierii vechi şi noi.*

Tinereţea lui Pius Dabija, Bildungs-romane, fresce, cronici sociale, romane psihologice, ambiţii, eşecuri, cariere politice, răzbunări, trădări, răscoale — toată gama.

Reprodus după vol. Petre Dumitriu,
Cronică de familie,
Editura Fundaţia Culturală Română, 1993,
(fragmente din prefaţă)

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU (1933—1983)

S-a născut la 31 martie 1933, în Ploieşti. Liceul — în oraşul natal. Facultatea de filologie din Bucureşti, absolvită în 1957. În acelaşi an debutează cu poezii în *Tribuna*, iar editorial, cu volumul *Sensul iubirii* în 1960.

Alte volume: *O viziune a sentimentelor* — 1964, *Dreptul la timp* — 1965, *11 elegii* — 1966, *Alfa* — 1967, *Oul şi sfera* — 1967, *Laus Ptolemaei* — 1968, *Necuvintele* — 1969, *Un pământ numit România* — 1969, *În dulcele stil clasic* — 1970, *Măreţia frigului* — 1972, *Epica Magna* — 1978.

A primit de patru ori Premiul Uniunii Scriitorilor. Laureat al Premiului internaţional *Herder* în 1975.

Originalitatea poeziei sale provine, deopotrivă, din imaginiaţia patetică, ce reflectă o adâncă beţie de universul înconjurător, şi din metaforele surprinzătoare, insolite, uşor de recunoscut. Animat de elanurile cele mai contradictorii, Nichita Stănescu este un poet fantast şi în acelaşi timp dramatic, un contemplativ şi un luptător, un sentimental şi un ideolog, un mitic vizionar şi un îndrăgostit de real. Rareori un poet a recurs la atâtea abstracţiuni ca autorul volumului *Laus Ptolemaei*; versurile par adesea un catalog de idei filozofice generale, de noţiuni din fizică, biologie, astronomie sau chimie, de simple definiţii şi de teorii, de numere şi de litere. Însă rareori un poet a avut o mai mare capacitate de a unifica aceste abstracţii într-un spaţiu atât de concret, mai real decât priveliştea unei păduri sau a unei străzi. Un magnetism nevăzut adună imaginile — ideile, definiţiile, cifrele, literele — ca pe o pilitură de fier, în configuraţii ciudate şi inexplicabile, foarte asemănătoare uneori cu acelea din aşa-zisa pictură realizată de americani cu ajutorul unor computere. Aceste configuraţii constituie o lume: foarte coerentă şi reală, deşi n-o întâlnim niciodată aievea; un spaţiu plastic în care obiectele se leagă altfel decât în spaţiul obişnuit, în care legile acţionează schimbat; în care gravitaţia nu se opune zborului, iar mâinile şi picioarele se desprind de corp sau privesc independent, în care fericirea curge prin vene ca sângele şi oasele strălucesc în întuneric ca nişte tuburi fosforescente; în care, în sfârşit, mirosul, gustul, văzul, auzul şi pipăitul, plus alte câteva simţuri pe care nu le putem identifica se combină, ca în sinesteziile simboliste, într-un veritabil „dérèglement de tous les sens“, după expresia lui Rimbaud.

Scanned with OKEN Scanner

Cîntec

„E o întîmplare a fiinţei mele;
şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decît mine, decît oasele mele,
pe care mi le scrîşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroasă, minunată mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca nişte dălţi ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Du-mă, fericire, în sus, şi izbeşte-mi
tîmpla de stele, pînă cînd
lumea mea prelungă şi în nesfârşire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, şi mult mai curând.

Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!
Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt."

Poezia, apărută în volumul *O viziune a sentimentelor*, este un cântec de vârstă, scris cu o anumită candoare şi cu multă libertate a asociaţiei, în care însă cuvintele n-au decât rolul de a transporta emoţiile, ele înseşi neavând corp, materie.

Poetul aduce un elogiu iubirii, ca întâmplare revelatoare a fiinţei umane. Fiind experienţă, fericirea dragostei „mereu dureroasă, minunată mereu" se cere comunicată, îşi caută un spaţiu inteligibil al afectivităţii şi pentru aceasta se revarsă în limbaj:

„Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca nişte dălţi ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt."

Iubirea produce o senzaţie de plutire, un sentiment al imponderabilităţii: „Du-mă, fericire, în sus, şi izbeşte-mi tâmpla de stele", până când starea „dinlăuntru" se transmite întregii lumi. Poetul compară această trăire cu o coloană a infinitului.

Există aici o „viziune a sentimentelor" proprie lui Nichita Stănescu. Îndrăgostiţii sunt „două cîntece diferite, lovindu-se, amestecându-se, două culori ce nu s-au văzut niciodată", dar care se întâlnesc uimite în „neasemuita luptă a

Scanned with OKEN Scanner

minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt", pentru că iubirea înseamnă, în fond, şansa de a trăi în mîezul minunilor.

Uşoarele ecouri argheziene în imaginea iubirii ca arc ce cuprinde polii extremi ai universului într-un cuprinzător cântec al fericirii (v. *Morgenstimmung* — „Eu veneam de sus, tu veneai de jos...") nu indică neapărat o filiaţie în lirica erotică a lui Nichita Stănescu, ci sunt rezultatul aceluiaşi mod ingenuu de a contempla misterele iubirii.

Povestea sentimentală din *Cîntec* era o *poveste a sentimentelor*; aici ea devine *o poveste a cuvintelor*.

Cuvintele nu mai sunt doar mijlocul noţional de a exprima emoţii, ele devin substanţa inefabilă a poemului: conţinutul, ca şi forma lui, ideea, ca şi materia lui. E o poveste de cuvinte şi din cuvinte. Cuvintele au căpătat evidente proprietăţi materiale: zboară în vârtej, înclină iarba în cădere, se rotesc, imitând „structura materiei de la-nceput". Trebuie subliniată intenţia poetului de a face din cuvânt un cu totul altfel de instrument decât acela de care se foloseşte limbajul prozaic: în locul transparenţei noţionale de acolo, ele ne oferă un cuvânt opac, un sens care se comportă ca o imagine şi o imagine abstractă ca un sens, un conţinut care e tot una cu corpul sonor. Obiectul, noţiunea şi realitatea sonoră se identifică brusc, sub apăsarea unei forţe uriaşe de felul acelora care se folosesc la laboratoarele moderne pentru experienţe asupra moleculelor. Ceea ce rezultă seamănă cu o moleculă uriaşă în care nu mai putem separa un „semnificat" de un „semnificant", o noţiune de un lucru.

În cazul lui Nichita Stănescu, aventura limbajului este deci următoarea: cuvintele se comportă ca nişte obiecte (având calităţile fizice ale unor obiecte), iar obiectele (pe care, în principiu, cuvintele le exprimă) se comportă ca nişte cuvinte, ca părţi ale unui limbaj, ca semne. *Semnul devenit obiect şi obiectul devenit semn:* iată metamorfoza cea mai frapantă.

Începutul metamorfozei îl constituie totdeauna felul în care poetul gândeşte relaţia dintre cuvinte: mai liberă decât înainte. Spaţiul poeziei se populează de cuvinte: verbe şi substantive, adjective şi pronume, care se ciocnesc sau se îndepărtează unele de altele, se sfărâmă sau se unesc în configuraţii ciudate, după legi necunoscute. Poetul caută şi descoperă o stare de graţie a limbajului în care cuvintele există înainte de *a exprima*, în care sensul nu mai aparţine adâncului noţional al poemului, ideii sugerate ori obiectului desemnat, ci cuvintelor înseşi, devenite semne-obiecte, capabile de mişcare şi de linişte, de viaţă şi de dispariţie.

În poezia lui Nichita Stănescu sunt folosite neologismele şi cuvintele abstracte, dar efectele poetice se obţin, îndeosebi, prin reacţiile metaforice înlănţuite. Prin limbajul poetic încearcă să materializeze concepte, idei în forma plastică a poeziei. Este poetul unei cugetări lirice originale şi captivante.

Reprodus după vol. *Limba şi literatura română*, manual pentru clasa a XII-a, 1982

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE LABIŞ (1935—1956)

Moartea căprioarei

Un sens fundamental al poeziei lui Labiş este candoarea ultragiată.

Copilăria şi adolescenţa înceţoşate de suferinţa războiului şi-au găsit un poet de mare vibraţie, stimulator al unei generaţii de poeţi care au trăit aceeaşi tragică experienţă.

Primele tresăriri ale poeziei în sufletul candid al copilului n-au fost provocate, ca la alţi poeţi, de lecturile timpurii, ci de zbuciumul oamenilor din satul natal bântuit de pâclele şi fulgerele războiului, precum şi de atmosfera folclorică întunecată de acelaşi flagel. Primul duşman care a pătruns în paradisul silvestru al copilăriei poetului a fost războiul şi ceea ce nu a putut uita a fost incendierea pădurilor.

„Eu am văzut pădurile arzând în vînt
Cînd canonadele pe obcini bubuiră
Se închinau prin munţi cu fruntea la pământ
Copacii care legănîndu-mă-mi doiniră."

Marea secetă de după război, din Moldova anului 1946, a fost o altă experienţă tragică ce a pus la încercare sensibilitatea excepţională a poetului tânăr.

Poezia *Moartea căprioarei* a fost publicată prima oară în *Viaţa românească* din 1954, nr. 10.

Începe c-un tablou dezolant al naturii învinse de secetă, în imagini de-o concreteţe frapantă.

„Seceta a ucis orice boare de vînt.
Soarele s-a topit şi a curs pe pămînt.
A rămas cerul fierbinte şi gol,
Ciuturile scot din fîntînă nămol.
Peste păduri tot mai des focuri, focuri,
Dansează sălbatice, satanice jocuri."

George Călinescu spunea că versurile lui Labiş sunt adesea discursive, descriptive, chiar narative, şi totuşi esenţa lor este poetică. Farmecul lor provine dintr-o senzaţie puternică de materie şi din faptul că poetul pare în permanenţă vrăjit de univers (*Contemporanul* nr., 47/1958). „Natura e duşmănoasă, brazii

Scanned with OKEN Scanner

sunt răi, în vânătoarea foametei, când setea mă năruie", paşii parcă plutesc „pe o altă planetă, imensă, străină şi grea".

Urmează o strofă caracteristică lui Labiş ca rapsod al pădurii, văzută ca un lăcaş al purităţii. În întinsul poem *Rapsodia pădurii* pătrundem într-un peisaj feeric, cu şoapte şi luciri diafane, în care căprioarele dansau neştiutoare, iar ninsoarea în pădure era o cenuşă argintie. Versul era cantabil şi viziunea delicată. De astă dată, în poemul *Moartea căprioarei*, natura nu mai e prietenoasă, iar strofa ce evocă muzical izvorul cu căprioare e un loc de aşteptare pentru crima ce se va comite.

„Aşteptăm într-un loc unde încă mai sună,
Din strunele undelor line, izvoarele,
Când va scăpăta soarele, când va licări luna,
Aici vor veni în şirag să s-adape
Una câte una căprioarele."

În *Rapsodia pădurii* pădurea era simbolul frumuseţii, era un refugiu şi un confesor al primelor nelinişti umane. Într-o pastă nouă era turnată aceeaşi simţire a naturii regeneratoare:

„Îmbată-mă pădure-n valuri moi
De linişte, de iarnă şi de sară,
Alungă pentru mine, pe cărări,
Prin vânt, cea mai frumoasă căprioară!"

În *Moartea căprioarei*", apropierea izvoarelor îi deşteaptă setea chinuitoare şi tot prin sete se simte legat de căprioara ce va veni să s-adape la izvoare şi va muri:

„Spun tatii că mi-e sete şi-mi face semn să tac.
Ameţitoare apă, ce limpede te clatini!
Mă simt legat prin sete de vietatea care va muri
La ceas oprit de lege şi de datini.

Poetul proiectează asupra cosmosului propria lui groază faţă de sângeroasa jertfă ce se pregăteşte şi-n care e implicat:

„Cu foşnet veştejit răsuflă valea
Ce-ngrozitoare înserare pluteşte-n univers!
Pe zare curge sânge şi pieptul mi-i roşu, de parcă
Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am şters."

În desfăşurarea dramei, poetul trece de la lirismul afectiv la lirismul meditativ. La început, îşi exprimă direct compasiunea şi solidaritatea cu victima inocentă.

„Vai, cum aş vrea să nu mai vii, să nu mai vii,
Frumoasă jertfă a pădurii mele!"

Sau, după apariţia căprioarei, sub lumina lunii:

Scanned with OKEN Scanner

„Vai, cum doream ca pentru-ntâia oară
Bătaia puştii să dea greş!“

Dar copilul înfometat, îndrăgostit de izvoarele şi legendele pădurii, devine lucid şi începe să simtă necesitatea dură a jertfei:

„Iar datina şi mila sunt deşarte,
Când soru-mea-i flămândă, bolnavă şi pe moarte.“

Contrastul dramatic se înfiripă între făptura de fecioară, miraculoasă, diafană a căprioarei şi oroarea asasinării ei în vânătoarea foametei, în timp ce s-adapă la izvoare, „la ceas oprit de lege şi de datini“.

Copilul ce închide ochii umbroşi ai căprioarei simte cu durere zădărnicia milei, el oscilează între „minte şi inimă“:

„Ce-i inimă! Mi-i foame! Vreau să trăiesc şi-aş vrea...
Tu iartă-mă, fecioară, tu căprioara mea!“

Pe urmele marilor înaintaşi, Eminescu şi Sadoveanu, Labiş transfigurează realitatea înălţând-o în zona poetică a legendei, a basmului. Lupta dintre chemarea spre puritate şi frumuseţe a copilăriei şi legea dură a conservării fiinţei biologice, luptă încheiată tragic prin jertfa a ceea ce e frumos şi pur, îşi află o sugestivă expresie în convertirea mitului folcloric al fecioarei sacrificate balaurului pentru salvarea omenirii.

Poetul însuşi ne ajută să ne gândim la un mit folcloric, în care fecioara era transformată în căprioară:

„Sticlea în ochii umezi ceva nelămurit,
Ştia că va muri şi c-o s-o doară.
Mi se părea că retrăiesc un mit
Cu fata prefăcută-n căprioară.“

Moartea căprioarei-fecioare înseamnă sfârşitul copilăriei, al inocenţei, al ingenuităţii, intrarea în viaţa aspră şi nemiloasă. Mitul folcloric al căprioarei-fecioare a inspirat şi pe poetul V. Voiculescu în povestirea sa *Căprioara din vis*.[1] Aici căprioara se preface într-o fată zveltă. Finalitatea e alta; vânătorul renunţă de a mai trage în căprioara urmărită, îşi scoate jungherul şi pe plăseaua lată de fildeş trage cu un vârf ascuţit linii înfrigurate care închipuiesc aidoma o căprioară în fugă săltată. Sensul povestirii e că vânătoarea a fost izvorul artei.

Moartea căprioarei cuprinde şi alte frumuseţi. Copilul şi căprioara sunt mânaţi de aceeaşi sete chinuitoare. La început, în aşteptarea căprioarei şi a omorului ei, tata îi face semn să tacă, iar apa e limpede. După comiterea crimei monstruoase, tata îi face semn copilului să bea, iar apa e întunecată.

Natura participă la drama căprioarei, ca în *Pădurea Petrişorului* a lui Sadoveanu. Când a ajuns la izvor şi a început să bea, lumina lunii „cernea pe

---

[1] *Capul de zimbru*, Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, 1973

blana-i caldă flori stinse de cireş", ca o ultimă mângâiere. Când viaţa căprioarei a zburat lin, a însoţit-o „o pasăre albastră".

Moartea căprioarei e evocată cu aceeaşi plasticitate:

„Dar văile vuiră. Căzută în genunchi
Îşi ridicase capul, îl clătină spre stele,
Îl prăvăli apoi, stârnind pe apă
Fugare roiuri negre de mărgele."

În cel de-al doilea volum, publicat după moartea poetului, în 1958, *Lupta cu inerţia*, reapare adesea copilul pădurii şi-al munţilor, obsedat de imaginea pură a cerbilor şi căprioarelor. În poemul *Omul comun*, luptând cu succes împotriva inerţiei, împotriva „traiului anost", a „nepăsării ursuze", poetul se simte însănătoşit în sufletul său, redevenind copilul de altădată:

„Lumea sufletului mi-i asanată,
Cerbii printr-însa tropotă-n ceată."

Lirismul lui Nicolae Labiş capătă din ce în ce mai mult un caracter dramatic. Puritatea fundamentală vine în conflict cu tot ce se opune perfecţiunii umane. Contemplarea nu-l mai poate mulţumi o dată ce sufletul de copil candid e rănit de forţe malefice. Maturizarea sufletească îi cere să se apere împotriva lor.

„Trecură anii. Râşii iuţi răpiră
Mielul meu alb cu capul bucălat,
Şi-adeseori pe când voiam să-i mângâi
Şerpii frumoşi de mână m-au muşcat."

Reprodus după vol. G.G. Ursu, Florin Mihăilescu,
Analize şi interpretări literare,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1975

Scanned with OKEN Scanner

D.R. POPESCU (n.1935)

Vânătoarea regală

În *Vânătoarea regală* martorul întâmplării este un copil, pe nume Nicanor, dar el o povesteşte după mulţi ani procurorului, dându-i atunci şi o interpretare personală. Din această perspectivă dublă rezultă unele distorsiuni. Altele se datorează faptului că Nicanor îşi aminteşte plecarea matinală a vânătorilor în timp ce mănâncă, la prânz, şi cu puţin timp înainte de înapoierea lor. Autorul mizează deliberat pe astfel de alternări (şi confuzii) pe planuri temporale, speculând uneori abuziv relativitatea timpului. Niciodată nu putem fi siguri de cronologia evenimentelor sau de raportul dintre producerea unui eveniment şi relatarea lui.

Aşadar, de dimineaţă, Nicanor a stat în poarta casei şi a privit convoiul vesel al vânătorilor cum se scurge pe uliţa mare a satului către pădure. E sezon pentru vulpi şi lupi. Sub ochii copilului, se petrece o scenă cotidiană, obişnuită. Ea este completată de informaţii curente, aş zice tradiţionale, care scot din umbră acea parte a întâmplării la care Nicanor n-a mai fost de faţă, şi anume sfârşitul vânătorii. După ce au împuşcat un lup, vânătorii s-au aşezat la mâncare şi băutură în marginea pădurii. Şi-au alungat câinii, deveniţi netrebuincioşi, şi au chefuit până seara, când Nicanor îi vede intrând în sat, ca o bandă dezordonată de bărbaţi mulţumiţi de ziua lor. Sunt la fel de beţi ca şi câinii lor care le ies în întâmpinare şi pe care-i alungă cu lovituri de picior. Prăpădindu-se de râs, îi miros în bot ca să ghicească cu ce s-au îmbătat. Din câinele lui Ciocănelea, cu nume la fel de caraghios ca şi al altora, nume împărătesc, îşi fac minge, până când animalul cade răpus de oboseală, cu gura în spume şi ochii roşii. E momentul în care Lereu, un ţigan din sat, le bagă în cap că Franz Iosif a turbat. Şi atunci, speriaţi, îl împuşcă pe majestatea sa fără să stea pe gânduri.

Sigur că, rezumată astfel, vânătoarea pierde ceva din detaliile care fac atmosfera, dar probabil că acest rezumat rămâne satisfăcator pentru majoritatea cititorilor. Un realism cu elemente glumeţe şi cu altele pline de cruzime pare să definească viziunea scriitorului. Numele date câinilor constituie o probă pentru inventivitatea fudulă a ţăranilor, niciodată, s-ar zice, lipsiţi de umor. Le place să se joace şi nu întrec marginile jocului. Pe Franz Iosif, azvârlindu-l de la unul la altul, se feresc să-l lovească. Sunt prea beţi însă ca să mai descifreze în

spusele lui Lereu adevărul şi omoară câinele ca să nu se molipsească şi ei de turbare.

Să mergem mai departe. Pasajul este alcătuit din două episoade distincte şi evident simetrice: plecarea la vânătoare şi întoarcerea de la o vânătoare. Fără să le corespundă două maniere deosebite de prezentare, între episoade există un număr de diferenţe semnificative care creează impresia că tabloul întoarcerii este „răsturnat" în raport cu acela al plecării. Dacă privim cu atenţie această răsturnare, ne dăm seama că natura adevărată a relaţiilor dintre protagonişti e departe de a fi aceea de stupidă voioşie vânătorească pe care am semnalat-o. Atmosfera nu e destinsă, ci încordată iar uciderea lui Franz Iosif, în final, seamănă mai puţin cu un accident decât cu rezultatul unei stări mai vechi de teamă care iese deodată la suprafaţă. Putem citi pasajul şi într-un cu totul alt mod.

Primul lucru pe care-l observă Nicanor, la plecarea vânătorilor, este, înscrisă pe chipurile oamenilor, plăcerea cu care-şi duc câinii de zgardă. O plăcere sfidătoare de stăpâni ai câinilor lor. Ca şi alte sentimente ale oamenilor din sat, şi aceasta e făţişă şi oarecum neruşinată. Şi-au botezat câinii cu nume de regi şi de potentaţi politici. Nu numai dintr-o bizară înclinaţie onomastică (deşi nici ea nu e de neglijat, dovadă numele eroilor înşişi, porecle cele mai multe), dar şi pentru a marca bine un anumit raport: acela dintre oameni şi câinii lor. Este un raport tipic de putere, pe care copilul îl sesizează iar adultul îl explică mai târziu: „Vânătorii treceau ţanţoşi ca nişte copii, graşi că puteau să comande unor javre cu nume de regi". Şi adaugă: „Măcar aşa poate ei se simţeau deasupra istoriei". Câinele nu e prietenul acestor oameni, ci sluga lor. Numele date animalelor sporesc stăpânilor sentimentul de stăpâni. Comandă fiecare asupra cui poate; dar iluzia că nu comandă unui fitecine este absolut necesară. Mai ales fiind vorba de nişte stăpâni noi, nelegitimaţi ca atare: numele regeşti ale slugilor le întreţin beţia puterii. În finalul primului episod, al plecării la vânătoare, apare cu limpezime atât faptul că relaţia dintre vânători şi câini deghizează o relaţie de putere, o relaţie între stăpâni şi slugi, cât şi faptul că aceasta dă naştere unei ierarhii precise în interiorul grupului. (...)

Spectacolul întoarcerii seara, este mult diferit. Ordinea iniţială s-a spart. Vânătorii sunt beţi, răzleţi unii de alţii, murdari şi gălăgioşi. Seamănă cu o armată ce se înapoiază victorioasă şi obosită. Pe calul şefului, e purtat leşul duşmanului învins. Câinii-slugi s-au împrăştiat demult. Le ies acum în cale stăpânilor, beţi şi ei, frecându-şi botul de cizme, linguşitori, parcă, şi cu acea familiaritate care apropie pe stăpâni şi pe slugi în momentele de relaxare. Stăpânii îi alungă şi îi lovesc, glumind, cu piciorul în burtă. O neglijenţă voioasă şterge graniţele dintre clase. Mai marele însuşi al grupului îşi târăşte picioarele grele pe lângă cal. Ordinele nu mai sunt ascultate. Pentru o vreme, regulile au fost suspendate. În acest început de anomie care domneşte în colectivitatea vânători-

Scanned with OKEN Scanner

lor, câinii-slugi fac pe măscăricii: nimeresc în picioarele calului, se împleticesc, cad în bot în praful drumului şi se şterg apoi omeneşte cu laba. Vânătorii-stăpâni, morţi de râs, îşi pasează unul altuia un câine până când acesta se prăbuşeşte de beţie şi de epuizare. E de-ajuns ca cineva să spună că e un câine turbat: jocul se rupe brusc. Râsul moare pe buze. Frica pune stăpânire pe stăpâni, în ochii cărora sluga batjocorită, măscăriciul de adineauri, neputincios să muşte, mingea fără vlagă devine deodată o fiară turbată. O psihoză ciudată le ia vânătorilor-stăpâni minţile. Ei fac un pas înapoi, toţi deodată, într-o ordine de clasă regăsită spontan, şi descarcă în corpul câinelui armele ucigaşe. (...)

Plecarea şi întoarcerea vânătorilor trebuie oare interpretate realist, ca un moment din viaţa cotidiană a unui sat românesc din anii '49 -'50, nu mult diferit de satul antebelic, plin de aceleaşi violenţe şi cruzimi, sau ele trebuie citite simbolic, ca o alegorie pentru o lume care a suferit o răsturnare brutală a vechilor valori şi în care noi raporturi de putere tind să se statornicească pe fondul de arbitrar şi de anomie caracteristic tuturor schimbărilor de acest fel?

Întrebarea rezumă destul de convingător o ezitare mai generală a criticii actuale în faţa prozei lui D.R. Popescu. Cel puţin până la un punct, ezitarea este motivată. Realismul acestei proze a fost chiar de la început pus în cumpănă de un puternic simbolism poetic. S-a vorbit de vocaţia lirică a autorului povestirilor. Simbolul crescut din carnea imaginii realiste, ca muşchiul verde din scoarţa copacului, se numără printre procedeele cele mai vechi ale prozei lui D.R. Popescu. Simbolul avea iniţial două funcţii, uşor de recunoscut: una ornamentală, decorativă, de încărcătură barocă; alta alegorică, de fixare, ca într-o emblemă, a unui sens global, de obicei de ordin moral. Vânătoarea este şi, în acelaşi timp, nu este o vânătoare: nu-şi pierde caracterul imediat, ca să rămână o alegorie abstractă, dar nici nu are înţeles deplin, dacă nu sesizăm planul simbolic. Între protagonişti, relaţia este, deopotrivă, aceea naturală dintre nişte vânători şi ogarii lor şi aceea socială, vădit istorizată dintre nişte stăpâni şi slugile lor. Vânători-stăpâni şi câini-slugi: personaje cu două capete, ca în coşmarul lui Nicanor. Turbarea, la rândul ei, este şi nu este turbare: va fi descrisă ca o boală a câinilor şi ca o psihoză a oamenilor; la fel cum uciderea lui Franz Iosif izvorăşte din panica momentană şi prostească a unor beţivi şi anunţă totodată intrarea satului într-un anotimp al suspiciunii şi terorii. Este la mijloc o ambiguitate, dacă ne raportăm la realism: iluzia realistă este promisă şi, în acelaşi timp compromisă. (...)

Vânătoarea este o expediţie cinegetică adevărată, încununată de succes şi sfârşită într-o mare beţie şi, exact în aceeaşi măsură, emblema unei „feudalităţi" sui-generis. Motivaţia realistă este individualizantă, aceea simbolică este generalizantă. În ordinea celei dintâi, personajele sunt realităţi „pline", „substanţiale", psihologic coerente, şi nu se pot comporta altfel decât conform logicii aparente a fiinţelor umane; în a doua ordine, personajele nu sunt decât

Scanned with OKEN Scanner

nişte semne „goale“, lipsite de psihologie şi putând să ia orice înfăţişare şi orice nume, oricât de absurde. Împreună, aceste motivaţii diferite sunt puse în slujba unei mitologii foarte personale, guvernată de o cu totul altă convenţie decât aceea realistă.

Reprodus după vol. Nicolae Manolescu,
Arca lui Noe, vol.III, Editura Minerva
Bucureşti, 1983, fragmente din *„Oameni şi câini“*

Scanned with OKEN Scanner

MARIN SORESCU (n.1936)

Răceala

Primele piese ale lui Marin Sorescu, *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, sunt parabole ale destinului uman. Pornind de la situaţii existenţiale limită (omul faţă în faţă cu moartea) şi dezvoltându-le în subiecte-simbol, parafrazate după mari mituri (al lui Iona cel închis în burta unui peşte, al Meşterului Manole şi al Potopului, dramaturgul-poet vorbeşte despre îndârjitul efort al omului de a nu-şi accepta condiţia tragică: Iona luptă împotriva absurdului situaţiei sale şi se detaşează de ea prin ironie. Paracliserul se închide singur în interiorul unei biserici (unei idei, unei credinţe, pe care şi-a asumat-o) şi-o desăvârşeşte prin propriul sacrificiu, iar Irina, învăţătoarea din *Matca*, moare înecată de puhoaie ţinând deasupra capului copilul care abia se născuse, într-un impresionabil gest al solidarităţii şi continuităţii omeneşti.

Cu *Răceala* şi *A treia ţeapă*, Marin Sorescu se îndepărtează de problematica şi factura pieselor anterioare, de caracterul foarte general al meditaţiei dramatice, şi se apropie de istorie, adică de ipostazele particulare ale existenţei. Aici filozofia e încorporată în întâmplarea istoriei. Evenimentele sunt astfel organizate, încât sensul lor să releve idei mai mari şi mai generale despre patrie, popor, unitate, libertate, neatârnare sau moarte, ca preţ suprem al nemuririi unui neam.

Răceala a apărut în 1976 în revista *Teatru*, s-a jucat în 1977 la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din Bucureşti. A fost publicată în ediţia bilingvă, româno-engleză, în 1978 la Iaşi şi retipărită la Craiova, într-o versiune îmbunătăţită, în volumul *Teatru* — 1980. Întrucât modificările de structură şi de replică sunt mari, am luat în consideraţie în comentariu doar forma ultimă a piesei.

Răceala este o tragedie istorică inspirată din neîncetata luptă a poporului român pentru apărarea independenţei şi fiinţei naţionale. Plasată în timp în epoca lui Vlad Ţepeş şi evocând, concret, un eveniment al anului 1462 (Mahomed al II-lea, învingătorul de curând al Bizanţului, conduce o expediţie militară, terminată catastrofal, împotriva Ţării Româneşti), piesa proiectează o viziune mai cuprinzătoare asupra istoriei.

Scanned with OKEN Scanner

Trecutele întâmplări capătă sens şi valoare de permanenţă, devin obiect de meditaţie asupra relativităţii puterii bazate pe forţa fizică şi a absolutului puterii care se sprijină pe convingerea morală a dreptului de a trăi liber. Popoarele pot fi vremelnic îngenunghiate, schilodite, pervertite, dar niciodată învinse. Oamenii se simt solidari în ideea lor de destin şi patrie şi pe temeiul acestei simţiri rezistă împotriva tuturor cotropitorilor.

Marin Sorescu nu se apropie de istorie cu intenţia de a reconstitui întâmplarea de la care se porneşte, de aceea în *Răceala* nu trebuie căutată autenticitatea detaliilor. Istoria e conţinută, nu exprimată direct, evenimentele semnifică o idee, sunt etern posibile, aparţin unei „istorii" a poetului, care, mişcându-se în cuprinsul şi în limitele schemei istoriei adevărate, vede mai adânc, intuind elementul repetabil al fenomenelor.

Optica e universal modernă. Arta trebuie să scoată dintr-un eveniment, prin distanţare în timp şi spaţiu, o idee mai generală şi Sorescu procedează întocmai. Privirea lui de sus asupra lui Mahomed, asupra epocii (care e a Renaşterii, a secolului al XV-lea) şi asupra secretelor rădăcini ale valahilor, care reuşiseră să facă zid „din te miri ce ierburi, piepturi şi credinţe nestrămutate", este un mod de a înţelege relaţia dintre literatură şi istorie.

Spre deosebire de *Iona*, care are o structură riguroasă, dar fără fisură, ca un univers etanş, *Răceala* e construită ca un mozaic de episoade de o relativă independenţă. Numărul mare de tablouri din cele patru acte reprezintă o dovadă de mobilitate a acţiunii, dar varietatea de planuri şi de personaje e stăpânită printr-o organizare antitetică a tuturor forţelor centrifuge aduse de istorie în conflict.

În linii mari, indiferent de locul de plasare în desfăşurarea subiectului, tablourile realizează imaginea a două lumi aflate într-un contrast total: *universul năvălitorilor*, dezordonat, strident, demential, gravitând orbeşte în jurul lui Mahomed, şi universul celor care-şi apără „sărăcia şi nevoile şi neamul", universul Ţării Româneşti şi al poporului ei de ţărani luptând împotriva otomanilor la chemarea lui Ţepeş.

Construcţia aceasta e tranşantă nu numai în imagine, ci şi în stil, ton, cuvânt, sentiment. Tabăra lui Mahomed alcătuieşte un tablou grotesc, încărcat cu situaţii absurde, personajele şi pretenţiile lor sunt luate peste picior. Istoria e bătută cu familiaritate pe umăr, e demitizată prin vorbe de duh, paradoxuri, anacronisme şi sclipitoare dialoguri.

Tabăra lui Ţepeş, absent el însuşi ca personaj, dar prezent ca spirit, cuprinde un tablou al ţării în manifestările ei rituale de viaţă şi luptă. Perspectiva e tragică. Gluma se transformă în gravitate simplă, nota ironică e înlocuită cu tonalitatea liturgică, simbolul izgoneşte anecdota, ceremonialul spulberă pălăvrăgeala.

În tabăra lui Mahomed bântuie hazardul, arbitrariul, oamenii sunt decapitaţi sau mutilaţi în mod absurd, la capriciul tiranului. În tabăra lui Ţepeş bântuie

Scanned with OKEN Scanner

moartea ca sacrificiu, ca asumare firească a unui destin tragic. Obiceiul de a muri simplu, ca dintr-o răceală oarecare, s-a moştenit de la părinţi şi e lăsat moştenire copiilor. Eroii acestui pământ se duc pe rând „să moară puţin", ca să renască permanent în şuvoiul fără de sfârşit al celor care fac, în anonimat, adevărata istorie a popoarelor. *Răceala* a fost pentru români — termenul e folosit într-o accepţie metaforică — o „boală istorico-ereditară".

Caracteristic pentru întreaga construcţie a piesei este *actul al patrulea*, alcătuit din trei tablouri, sugerând cele trei linii ale subiectului. Între imaginea celor două tabere aflate în conflict, Sorescu aşază imaginea tragicomică a unor prizonieri întruchipând Curtea bizantină. Închişi într-o cuşcă agăţată de coada căruţei sultanului, aceştia au rolul de a aminti stăpânului marea lui biruinţă asupra Bizanţului, dar în mănunchiul de semnificaţii ale piesei simbolizează condiţia umilitoare a celor învinşi, ilustrând celebrul dicton latin *Vae victis!* (Vai de cei învinşi!). Ei sunt cheia de înţelegere a rezistenţei româneşti.

Tabloul iniţial din actul al IV—lea (al 20-lea al piesei) îl prezintă pe Mahomed hotărît să se lepede de masca lui de om al Renaşterii (cititor al textelor clasice, poet, reformator al culturii musulmane) cu care se împăunase până atunci, pentru a deveni militarul genial, „Cuceritorul" crud al Europei. Pentru această ţine sfat în cortul cel mare, dar căpeteniile lui nu se văd decât atunci când iau cuvântul să-l linguşească. Expunerea lui de motive este o fină luare în răspăr a capriciilor tiraniei.

Tabloul următor (al 21-lea) este spectacolul histrionilor bizantini care pregătesc ceremonialul botezului lui Ioachim, nepotul lui Constantin Paleologul, împăratul mort şi înlocuit cu un impostor. Mahomed intră şi el în joc şi în aplauzele asistenţei, ucide şi pe urmaş, şi pe împărat, simbolizând ideea că puterea lui cumplită care a decapitat Bizanţul se va întoarce şi asupra Europei. Dar în acel moment se aud de afară strigăte, ţipete de luptă, vacarm, ceea ce sugerează un atac neaşteptat al lui Ţepeş, despre care ni se va povesti, ca în teatrul clasic, în următorul tablou. Prin acest pasaj de alarmă, scriitorul vorbeşte, în fond, de rolul istoric al micilor ţări române, care au ţinut în frâu, cu preţul unor sacrificii tragice, nebuna poftă a colosului otoman de a cuceri şi sfărâma bătrânul continent. Dacă unele ţări au ajuns la un nivel remarcabil de civilizaţie şi cultură, un preţ — şi nu modest — l-au adus popoarele din estul Europei, care şi-au sacrificat prin rezistenţa lor, pentru sute de ani, firescul proces al Renaşterii proprii. Acesta este mesajul de o subtilă filosofie politică a lui Marin Sorescu.

În ultimul tablou (al 22-lea) se închid semnificaţiile întregii construcţii dramatice. În tabăra românilor, o femeie (Doamna Stanca) îşi aşteaptă bărbatul să vină din război. Toma, căpitan al lui Ţepeş, se întoarce palid, „galben de frumos", şi — într-un ritual de o adâncă intensitate patriotică (în care se implică elemente de gândire tragică din poezia noastră populară) — moare simplu, ca dintr-o „răceală", nu înainte de a cere să se taie în piatră cronica seacă a încă unei bătălii: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii

Scanned with OKEN Scanner

la Oieşti", ca semn al lungului şir de lupte prin care un popor şi-a păstrat neştirbită în veac dorinţa de libertate.

Răceala e o piesă cu multe personaje, unele cu o individualitate pregnantă, altele — simple siluete simbolice. La polii conflictului se află Mahomed şi Ţepeş. Firesc ar fi fost ca ei să reprezinte personajele principale. Sorescu găseşte o soluţie mult mai ingenioasă. Scrie o piesă despre Mahomed şi Ţepeş, dar fără Ţepeş.

Vlad Ţepeş este un simbol, absent fizic, dar prezent prin spiritul său răspândit în toţi cei care reprezintă spaţiul românesc. Ţepeş ar putea fi Papuc, Toma sau oricare ostaş al lui şi chiar femeile care frământă lutul şi fac din el ziduri de apărare. Personalitate fascinantă, de dimensiuni legendare, a cărei faimă s-a răspândit în lume prin mitul lui Dracula, nepotrivit nici cu faptele istorice, nici cu aspiraţiile aprigului voievod, Vlad Ţepeş e semnificat în piesă în spiritul adevărului istoric. Spin otrăvit în călcâiul lui Mahomed, numele lui Ţepeş pluteşte ameninţător peste invazia trufaşului otoman, ca un memento că există întotdeauna cineva care se va opune cotropitorilor. Pentru Mahomed e un mister, pentru că nu înţelege pe ce se sprijină forţa lui: „cum de nu-l putem înfrânge? De ce nu-l părăseşte poporul, să vină spre noi cu braţele deschise? Am trimis oameni care să-i cumpere boierii, să-i facă să treacă de partea ta (a lui Radu cel Frumos n.n.). Au refuzat. Eu n-am văzut până acum vreun localnic, care să sară de gâtul oştenilor mei... prieteneşte, nu cu dorinţa de a le rupe beregata, cum s-a întâmplat".

Mahomed al II-lea este conturat în tuşe groase, asupra lui se dezlănţuie înclinaţia lui Marin Sorescu spre parodie, şarjă, pamflet, anecdotă. Mahomed simbolizează puterea care ajunge să nu mai încapă în propriile straie şi începe să se întindă, dar pe măsură ce se întinde, se şi destramă. Din punct de vedere dramatic, e cel mai izbutit personaj, complex şi monumental, dar într-un sens caricatural. Viclean, imprevizibil, plin de sine, visător, sceptic, energic şi obosit în acelaşi timp, sultanul e de fapt un mare mizantrop, cu o inteligenţă seacă şi crudă. Loveşte neiertător şi nedrept. Lupta lui împotriva lui Ţepeş e derizorie, are mobiluri care ţin de instinct, nu de raţiune politică, târît de inerţia forţei sale de mare putere militară.

O excelentă şarjă a megalomaniei sale renascentiste realizează Sorescu în paginile în care sultanul se confruntă asupra artei cu Paşa din Vidin. După ce-l încurajează să critice, îl mutilează cumplit, făcându-l să abjure de la propriile principii mai cu efect decât o făceau în Europa inchizitorii.

„ — Cum ţi se pare acest vers, Paşă din Vidin?" — îl întreabă la sfârşit. „— Tot ca înainte, dar mult mai izbutit. Îmi vine pe buze un cuvânt, am voie să-l spun? Genial." — răspunde nefericitul care şi-a pierdut instinctul revoltei.

Dintre celelalte personaje — multe simple marionete care se învârt în jurul

Scanned with OKEN Scanner

lui Mahomed — se disting, prin varietatea profilului uman, românii, începând de la Radu cel Frumos (ambiţios nevolnic şi trădător, pentru că vine cu oaste străină împotriva propriei patrii) şi pitorescul pribeag Pânzaru, până la căpitanii Toma şi Papuc sau femeile care-şi aşteaptă bărbaţii cu mâncare caldă şi-i priveghează după datină, atunci când mor, cu respect şi mai ales cu demnitatea de a nu se lăsa înfrânte de durere.

Răceala este o construcţie antitetică între tragicul eroic şi comicul absurd. Comedia stării de degradare la care duce puterea este realizată cu procedee artistice din cele mai potrivite. Tehnica lumii pe dos e modalitatea cea mai obişnuită. Prin ea se tinde să se comunice contradicţiile, haosul, răsturnările ilogice ale unui imperiu convulsiv. Stilistic, acest lucru e realizat printr-un limbaj dezordonat, cu deraieri de la logică, cantonând în mărunţişuri, cu metafore ale unor construcţii în gol, pe nisip, care frizează absurdul. Replicile au un ton de o familiaritate copleşitoare şi acest ton le distruge orice metafizică. Nici o idee înaltă nu ţâşneşte din ele, sunt o lungă şi interminabilă pălăvrăgeală. Scenele de mimare a vieţii bizantine sunt o ilustrare elocventă în acest sens. Prin prisma pălăvrăgelii, morala, idealurile sunt pervertite, golite de orice semnificaţie. Ideea este că istoria nu poate fi trăită decât organic, aşa cum o trăiesc românii, şi nu ca funcţie, ca rol, într-o cuşcă de circ.

Tonul familiar e prezent şi în articulaţiile tragice ale piesei. Uneori nu lipseşte nici umorul ironic. („Bucătăria românească e renumită“ — exclamă cu mândrie un soldat care mănâncă mămăligă goală). Dar important e aerul ritual pe care Marin Sorescu reuşeşte să-l dea mişcărilor, gesturilor şi cuvintelor. Prin această simplitate gravă, el aduce un elogiu tăriei şi filozofiei oamenilor care, fără să ignore supremaţia morţii, s-au făcut că n-o văd şi au ştiut să se sacrifice cu seninătate pentru libertate.

Reprodus din vol. *Limba şi literatura română*,
manual pentru clasa a XII-a, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ORIGINEA ŞI DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE (Emil Giurgiu) 3
LITERATURA POPULARĂ — parte integrantă a literaturii române (Emil Giurgiu) 10
BALADA: *Miorița* (Ion Rotaru) 18
BASMUL: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Constantin Noica) . . . 25
MARII CRONICARI AI SECOLULUI AL XVII-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVIII-LEA (Ion Rotaru) 31
DIMITRIE CANTEMIR — personalitate multilaterală a culturii şi literaturii române (Ion Rotaru) 42
ŞCOALA ARDELEANĂ— expresie a iluminismului românesc (Emil Giurgiu) . . . 46
ROLUL „DACIEI LITERARE" ÎN ORIENTAREA CULTURII ŞI LITERATURII ROMÂNE (I.Hangiu) 50
COSTACHE NEGRUZZI: *Alexandru Lăpuşneanul* (Eugen Lovinescu) 53
VASILE ALECSANDRI: *Pasteluri* (Ion Rotaru) 59
NICOLAE FILIMON: *Ciocoii vechi şi noi* (Mihai Vânturache) 67
BOGDAN PETRICEICU HASDEU — personalitate a culturii şi literaturii române (Tudor Vianu) 72
TITU MAIORESCU — îndrumător al culturii şi literaturii române (Al.Piru) 75
MIHAI EMINESCU. Viața şi activitatea literară. Opera poetică (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) 80
Sara pe deal (F.N. Gheorghe) 87
Dorință (G.T. Tohăneanu) 92
Revedere (Ion Rotaru) 96
Luceafărul (F.N.Gheorghe) 99
Floare albastră (G.G.Ursu) 115
Scrisoarea I (Fl. Mihăilescu) 120
Scrisoarea III (F.N.Gheorghe) 126
Glossă (F.N.Gheorghe) 138
Sărmanul Dionis (Fl.Mihăilescu) 143
Romantismul creației (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) 149
Național şi universal în opera lui Eminescu (F.N. Gheorghe) 157
ION CREANGĂ: *Amintiri din copilărie* (Zaharia Macovei) 167
Povestea lui Harap Alb (Zaharia Macovei) 176
ION LUCA CARAGIALE: *O scrisoare pierdută* (Zaharia Macovei) 180
În vreme de război (Vasile Popovici) 189

IOAN SLAVICI: *Moara cu noroc* (Paul Magheru) 192
ALEXANDRU MACEDONSKI — teoretician al simbolismului românesc (Ion Rotaru) 196
Noapte de decemvrie (Ion Rotaru) 198
BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA: *Apus de soare* (Ion Rotaru) 205
GEORGE COŞBUC: *Nunta Zamfirei* (Ion Rotaru) 211
OCTAVIAN GOGA: *Oltul* (Fl.Mihăilescu) 217
Rugăciune (Justin Itu) 221
GEORGE BACOVIA: *Lacustră* (Fl. Mihăilescu) 224
Plumb (Ion Rotaru) 228
MIHAIL SADOVEANU. Opera literară (Ion Rotaru) 231
Baltagul 232
Fraţii Jderi (G.G.Ursu) 239
TUDOR ARGHEZI: *Testament* (Fl.Mihăilescu) 249
Nehotărîre (Nicolae I. Nicolae) 255
Psalmi (Elena Zaharia-Filipaş) 260
MATEIU ION CARAGIALE: *Craii de Curtea-Veche* (Perpessicius) 265
LIVIU REBREANU — creator al romanului românesc modern (D.Micu) 269
Pădurea spânzuraţilor (Paul Magheru) 272
Ion (Paul Magheru) 277
CAMIL PETRESCU: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (G.G.Ursu) 282
LUCIAN BLAGA: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* 290
Gorunul (Paul Magheru) 295
Meşterul Manole (G.G.Ursu) 299
ION BARBU: *Riga Crypto şi lapona Enigel* (M.Vânturache) 304
HORTENSIA PAPADAT — BENGESCU: *Concert din muzică de Bach* (Constantin Ciopraga) 309
GEORGE CĂLINESCU: *Enigma Otiliei* (Zaharia Macovei) 316
MIRCEA ELIADE: *La ţigănci* (Sorin Alexandrescu) 324
N. STEINHARDT: *Jurnalul fericirii* (Monica Pillat) 328
MARIN PREDA: *Moromeţii* (G.G.Ursu) 332
ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ: *Mistreţul cu colţi de argint* 338
EUGEN BARBU: *Groapa* (Liviu Călin) 342
PETRU DUMITRIU: *Cronică de familie* (N.Manolescu) 345
NICHITA STĂNESCU 350
Cîntec (N.Manolescu) 351
NICOLAE LABIŞ: *Moartea căprioarei* (G.G.Ursu) 353
D.R. POPESCU: *Vânătoarea regală* (N.Manolescu) 357
MARIN SORESCU: *Răceala* (Nicolae I.Nicolae) 361

1) V. Voiculescu: În grădina Ghetsemani
Sonetul CLXXXIII
Lostriţa

2) Istorici, critici literari (3)

3) Lit. rom. după răz. II m. Poez., proză, dram
repez

Scanned with OKEN Scanner

Tiparul executat sub comanda 40 112
Regia Autonomă a Imprimeriilor
Imprimeria CORESI
Piaţa Presei Libere, 1, Bucureşti
ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

STIMAŢI CITITORI !

Sperăm ca volumul de faţă să vă fie de un real folos, indiferent de locul pe care îl ocupaţi în clasă, în bănci sau la catedră.

Volumul de analize literare, destinat cursului liceal şi admiterii la facultăţi cu profil filologic, răspunde programei şcolare din acest an, la disciplina literatură română.

Deschizând volumul la ultimele pagini, cuprinsul vă va fi edificator. Adusă la zi cu noua ortografie, culegerea poartă semnătura celor mai prestigioşi critici şi istorici ai literaturii române; sub semnătura lui George Călinescu, Eugen Lovinescu, Alexandru Piru, Nicolae Manolescu, Perpessicius, Ion Rotaru etc., se dau sugestii de interpretare a autorilor şi a operelor literare, conform standardelor învăţământului românesc.

Culegerea are o viziune comună şi respectă câteva etape generale pe care trebuie să le parcurgă orice analiză literară sau comentariu literar, scurte informaţii istorico-literare; tema, ideea, analiza personajelor, tipologia, genul etc.

Această culegere, prin caracterul său de îndreptar de analiză şi prin ţinuta artistică, garantează succesul elevilor de liceu, ca şi al candidaţilor la facultate.

Editura

ISBN 973-95771-8-0

Lei 2980

Scanned with OKEN Scanner